GEORGE ORWELL

Tiempos críticos

Escritos sobre artes, literatura y libertad

EDICIÓN DEFINITIVA

THE ORWELL ESTATE

Una nueva selección de artículos y ensayos de George Orwell centrada en las artes y la literatura, con la habitual atención del autor a la política.

Tiempos críticos reúne los principales escritos de Orwell dedicados a las artes y la literatura. Orwell habla aquí de grandes figuras como Dickens, Henry Miller, Shakespeare, Tolstói o Salvador Dalí, pero también estudia expresiones artísticas menores como las tarjetas postales o los semanarios dirigidos a los niños de su generación. Su mirada es siempre fresca y directa, con interpretaciones que sirven de introducción a cada uno de los temas que trata, pero que sorprenderán incluso a los lectores más conocedores de esas materias.

Los seguidores de Orwell reconocerán aquí su inconfundible tono de voz, presente en inéditos nunca antes publicados en español, como una reseña del Premio Nobel W. B. Yeats, cuya imaginación Orwell no dudaba en llamar «fascista», u otra de nada menos que *Mein Kampf*, en la que se hace un agudo diagnóstico de Hitler que podría aplicarse a los tiranos de hoy. Esta antología se complementa perfectamente, pues, con *Opresión y resistencia*, nuestra selección previa orientada al comentario político.

epublibre

George Orwell

TIEMPOS CRÍTICOS

Escritos sobre artes, literatura y libertad

ePub r1.0
Marethyu 22.04.2024

George Orwell, 2023
Traducción: AA. VV.

- Manuel Cuesta por «Libros malos buenos», 2013
- Osmodiar Lampio por «Lear, Tolstói y el bufón», 2003 (traducción cedida)
- Miguel Martínez-Lage por «En defensa de la novela», «Recuerdos de un librero», «Semanarios juveniles», «En el vientre de la ballena», «El arte de Donald McGill» y «Rudyard Kipling», 2006
- Antonio Padilla Esteban por «La libertad y la felicidad. Una reseña de Nosotros», 2023
- Inga Pellisa por «Los límites del arte y la propaganda», «Falta de dinero: una semblanza de George Gissing», «La literatura y la izquierda», «El privilegio del fuero. Algunos apuntes sobre Salvador Dalí», «¿Son demasiado caros los libros?», «Tobias Smollett, el mejor novelista de Escocia», «Divertido, pero no vulgar», «Confesiones de un crítico literario», «El precio de las letras» y «Libros frente a cigarrillos», 2013
- Martín Schifino por «Reseña de Mein Kampf» y «W. B. Yeats», 2023
- Jordi Soler por «T. S. Eliot» y «Entrevista imaginaria: George Orwell y Jonathan Swift», 2013
- Miguel Temprano García por «Charles Dickens» y «En defensa de P. G. Wodehouse», 2013

Ilustración de cubierta: Miquel Tejedo

Editor digital: Marethyu
ePub base r2.1

ÍNDICE DE CONTENIDO

Cubierta
Tiempos críticos
Prólogo
En defensa de la novela
Recuerdos de un librero
Charles Dickens
Semanarios juveniles
En el vientre de la ballena
Reseña de «Mein Kampf»
Los límites del arte y la propaganda
El arte de Donald McGill
Rudyard Kipling
T. S. Eliot «Poetry»
Entrevista imaginaria: George Orwell y Jonathan Swift
Falta de dinero: una semblanza de George Gissing
La literatura y la izquierda
W. B. Yeats
El privilegio del fuero
¿Son demasiado caros los libros?
Tobias Smollett, el mejor novelista de Escocia
Divertido, pero no vulgar
En defensa de P. G. Wodehouse
Libros malos buenos
Libros frente a cigarrillos
La libertad y la felicidad
Confesiones de un crítico literario
El precio de las letras

Lear, Tolstói y el bufón
Notas

George Orwell

Tiempos críticos

Escritos sobre artes, literatura y libertad

Selección y prólogo de
Martín Schifino

Prólogo
Orwell como crítico

Recordado sobre todo como novelista, George Orwell cultivó con especial asiduidad el arte del ensayo. Su primer libro fue una crónica autobiográfica de largo aliento, y hasta el final de su vida siguió preparando artículos y reseñas. Dueño de un estilo claro y directo, era un observador nato, capaz de traducir casi cualquier realidad compleja a argumentos inteligibles. Redactó numerosos textos por encargo, según imperativos circunstanciales y a veces apremiado por los plazos, y quizá por ello no se vanagloriaba del resultado. «En una época de paz, podría haberme dedicado a escribir libros recargados o meramente descriptivos», anotó. «Pero tal como están las cosas, me he visto obligado a convertirme en una especie de panfletista». A estas alturas, el supuesto panfletista se ha convertido en otra cosa, por cuanto sigue deparando lecturas insoslayables más de setenta años después de su muerte.

Articulista todoterreno, Orwell fue también un literato interesado en las condiciones de su oficio, siempre atento a la relación entre arte y sociedad y muy comprometido con el ejercicio de la opinión como parte necesaria del ecosistema intelectual. En esa veta, firmó una obra crítica de primer nivel compuesta por reseñas, polémicas, perfiles y hasta piezas memorísticas sobre asuntos poco tratados en el periodismo cultural de entonces, como la precariedad en que vivían los escritores o las desventuras de los libreros de lance. El presente volumen recoge lo

mejor de esos textos, redactados en la larga década que va de 1936 a 1947, mientras aparecía también el grueso de sus celebrados comentarios de actualidad. Las críticas sobre arte y literatura, pues, pueden leerse como un complemento de los escritos centrados en la política compilados en nuestra antología anterior, *Opresión y resistencia*, con los que guardan un evidente parentesco de estilo y cosmovisión. En un sentido importante, no podía ser de otra manera.

Orwell tenía claro que la separación entre arte y política era en gran medida ficticia o, como mucho, cuestión de énfasis. «No hay un solo libro que sea ajeno al sesgo político», apuntó, y tampoco se le escapó que pretender lo contrario, como algunos belletristas de la generación anterior a la suya, era «en sí misma una actitud política». Su impulso natural era vincular las dos esferas, y la lucidez con que abordaba sus temas bastaba para establecer el nexo. El texto de 1936 con el que se abre esta antología, «En defensa de la novela», es un buen ejemplo. Orwell no pone a desfilar ante los lectores tópicos fáciles sobre la libertad creativa del género o su infinita maleabilidad formal, sino que enfoca la mirada en la circulación de la literatura. Al cabo, la defensa comporta un ataque contra los discursos publicitarios que anuncian cada novedad en términos de «obra maestra inolvidable», así como contra el reseñismo que trata de genialidad cualquier título solo aceptable. De ello se desprende una apreciación artística y sociológica: para que la novela conserve su relevancia entre el público, se necesitan críticos independientes que contribuyan a definir una jerarquía del talento, no recomendadores al servicio de intereses monetarios.

El típico ensayo literario de Orwell procede de un modo similar al anterior: plantea un asunto en apariencia consabido, busca sus implicaciones en ámbitos distantes del punto de partida y acaba llevando a los lectores a una consecuencia insospe-

chada. A veces, el efecto se consigue en solo un par de oraciones. A muchos críticos, por ejemplo, se les ocurría decir que Kipling era «un patriotero imperialista», «moralmente insensible y estéticamente repugnante», como hace Orwell al comenzar su valoración del escritor; pero pocos añadirían a renglón seguido que más vale «empezar por reconocerlo, y ver después, si acaso, por qué sobrevive su obra mientras que las personas más refinadas, que se han burlado de él y lo han despreciado, aguantan tan mal el paso del tiempo». De la condena política se pasa así a una pregunta por el valor simbólico de una obra incómoda. Bajo esa óptica, Kipling cifra un problema que pertenece a toda una cultura, y su permanencia en el imaginario británico exige un estudio que vaya más allá de la imagen arraigada en las mentes de sus detractores o defensores.

Que Orwell comentase con ecuanimidad a un escritor tan alejado de sus simpatías políticas puede llamar la atención, pero demuestra su honestidad intelectual. Como buen crítico, entendía que la relación entre ideología y expresión literaria era compleja, y sabía que no podía descalificarse a un creador solo sobre la base de sus ideas. Así, cuando le toca el turno al maduro T. S. Eliot en un ensayo de 1942, no le echa en cara su afianzado posicionamiento clasicista, anglicano y monárquico, sino el hecho de que eso no se traduzca en versos memorables como los que había escrito en otra época. «Ni el feudalismo ni el fascismo son necesariamente letales para los poetas», escribe Orwell, con notable sangre fría. «Lo que es verdaderamente letal […] es el conservadurismo tibio de los tiempos que corren». Dicho de otro modo, el problema con la poesía tardía de Eliot es su decaimiento retórico, que no por casualidad coincide con una flojedad política inexcusable por entonces. Se sigue que el credo de un escritor puede y quizá debe someterse a examen cuando repercute en la obra misma. Unos meses después,

Orwell lo deja claro en una reseña sobre la filosofía de William Butler Yeats, cuyas tendencias fascistas no duda en vincular con la «escritura caprichosa y retorcida» del poeta.

Muchos ensayos de Orwell acerca de escritores —y hay que señalar, por el lado negativo, que rara vez se ocupaba de escritoras, o aludía a ellas con frecuencia— se han convertido en textos de referencia por derecho propio, con interpretaciones pioneras en el ámbito literario y el sociológico. Por seguir con los ejemplos, su examen de la obra de Henry Miller, «En el vientre de la ballena», arroja luz sobre el modo en que la literatura de los años veinte y treinta reaccionó a una época convulsa, y su casi omnisciente estudio de Dickens, un escritor por el que sentía una admiración evidente, impugna lugares comunes sobre la supuesta veta contestataria de las novelas. Orwell nota que «Dickens parece haber conseguido atacar a todo el mundo sin enemistarse con nadie». Y remata: «Eso hace que uno se pregunte si no habría algo irreal en su ataque contra la sociedad». Por esa vía, el crítico acaba desvelando justo lo contrario de lo que suele reconocérsele al novelista: una actitud complaciente, sin duda de signo político opuesto a la de Eliot, pero igual de tibia y falta de trascendencia. Nadie vuelve a leer a Dickens como antes tras sopesar los argumentos de Orwell, y un efecto similar tienen sus consideraciones sobre George Gissing, P. G. Wodehouse, Yevgueni Zamiatin o Salvador Dalí.

Lo dicho bastaría para que nuestro autor mereciera figurar entre los críticos más destacados de la primera mitad del siglo XX. Pero su singularidad aflora también en la atención que prestó a ciertos fenómenos artísticos poco considerados en su momento, por lo general pertenecientes a la cultura popular. Desde luego, las llamadas alta y baja cultura no eran compartimentos estancos: en los años treinta un gran crítico como Edmund Wilson podía escribir sin empacho sobre novelas policia-

cas, y ya en 1901 Chesterton había elogiado las historietas de terror en un texto que parece adelantarse al famoso ensayo de Orwell «Semanarios juveniles». Con todo, los análisis de este último suelen ir más lejos que las meras excursiones de sus colegas. En el artículo recién citado, por caso, no solo aventura la premisa de que las publicaciones populares son «el mejor indicio con que contamos acerca de lo que siente y piensa la gran mayoría de la población inglesa», una frase precursora de la crítica cultural que tan buena fortuna haría en la generación siguiente; al analizar las revistas orientadas a los jovencitos en edad escolar, nota que la imaginería de sus historias es marcadamente conservadora, con el corolario de que la izquierda no parece haberse ocupado de ofrecerles modelos de lectura. Provocación final: «Este es un hecho que solo carece de importancia si uno cree que lo que se lee en la infancia no deja una impresión duradera».

No cabe duda de que las inclinaciones políticas del autor, siempre vinculadas al socialismo democrático, le ayudaron a advertir problemas como el anterior, que difícilmente identificaría un crítico reaccionario. Hay también un impulso democrático en su voluntad de reivindicar la experiencia estética en ámbitos de escaso prestigio. En este sentido, el ensayo clave es sin duda «El arte de Donald McGill», cuyo tema, poco prometedor a primera vista, son «las viñetas que se muestran en los escaparates de las papelerías baratas, las postales coloreadas que se venden a un penique o a dos». Orwell sabe que es un género menor, a menudo denostado por su humor ramplón y su uso de estereotipos sociales. Sin embargo, ve en la vulgaridad una virtud: las imágenes de las postales no solo reflejan bajezas y conductas inherentes a la condición humana, sino que recuperan un material cómico-carnavalesco que, en tiempos modernos, rara vez encontraba expresión en otra parte. La gran literatura,

señala también, lo incluía sin problemas en época de Shakespeare o Cervantes, y excluirlo en nombre del decoro puede ir en detrimento de ella. El puente entre culturas queda debidamente tendido en el marco del ensayo, que contiene desde análisis de chistes verdes hasta alusiones a James Joyce. (Vale recordar que Orwell elogiaba el *Ulises* por descubrir un mundo de asuntos pedestres, pero plenamente reconocibles).

El ensalzamiento de Joyce puede sorprender a quien considere al irlandés un escritor poco afín a Orwell, cosa muy cierta en el aspecto técnico; pero Orwell no era menos literario a su manera, y sus textos dan muestra de un prodigioso abanico de lecturas. La mayor diferencia estriba quizá en que Orwell no parecía ver nada excepcional en la vocación literaria. Cuando escribía sobre el mundo profesional de los escritores, como hace en muchos de los ensayos aquí reunidos, se esmeraba en comentar realidades tangibles: cantidad de encargos, relaciones con redactores, atractivo comercial de tal o cual texto. Dicho en términos marxistas, le preocupaba en especial la estructura económica que sostiene la superestructura simbólica de la literatura. También es notorio lo mucho que mencionaba el dinero en relación con los libros. ¿Eran demasiado caros? ¿Costaba más leer o fumar? ¿Cuánto necesitaba un escritor para vivir? En varias ocasiones, Orwell plantea estas y otras preguntas similares para contestarlas sin aspavientos, a sabiendas de los aprietos que puede suponer una carrera literaria. El idealismo esteticista, sin duda, no es lo suyo. Ni siquiera tiene palabras muy amables para el templo de cualquier letraherido: las librerías. En su texto sobre el oficio de librero, que desempeñó de joven y que retrató con ironía en su novela *Que no muera la aspidistra*, recuerda que «mientras me dediqué a él perdí todo mi amor por los libros». Cabe suponer que lo recuperó, aunque sería aventurado decir que no encontró otros desengaños.

Parece significativo que el retrato más despiadado sobre los profesionales de las letras se encuentre en el ensayo «Confesiones de un crítico literario», en el que se esboza el arquetipo del crítico, un individuo no muy limpio, sentado con desgana ante una mesa repleta de colillas y papeles polvorientos, que solo logra redactar la reseña de turno a último momento, con la mínima información necesaria. El ensayo se ha convertido en un texto de culto, que todo crítico cita al menos una vez en la vida en una mezcla de autoflagelación y solidaridad gremial. Nadie pone en duda que Orwell hablaba por experiencia al tildar el reseñismo de trabajo «desagradecido, irritante y agotador». Sin embargo, el texto mismo es menos negativo. Para Orwell, el problema era la escritura de opiniones indiscriminadas a la que se veía obligado cualquier crítico a sueldo; pero percibía una solución en redactar largas reseñas sobre las obras que «pareciesen importar». Al hacer esa propuesta, claro, también hablaba por experiencia. En los textos reunidos a continuación, el crítico se da el espacio necesario para tratar en profundidad las cuestiones que lo tocaban de cerca, con el feliz efecto de volverlas importantes para nosotros.

Martín Schifino

En defensa de la novela
New English Weekly, 12 y 19 de noviembre de 1936

A estas alturas, apenas será necesario señalar que el prestigio de la novela está completamente por los suelos, a tal extremo que la observación de que «nunca leo novelas», que hace una docena de años se pronunciaba por lo común con un deje de disculpa, ahora se proclama siempre con un tono de suficiencia manifiesta. Es cierto que todavía quedan en activo unos cuantos novelistas contemporáneos, o más o menos contemporáneos, a los que la intelectualidad considera permisible leer, pero lo que cuenta es que de la buena novela mala al uso suele hacerse caso omiso, mientras que los buenos libros malos al uso, sean de poesía o de crítica, aún se suelen tomar en serio. Esto significa que, si uno escribe novelas, automáticamente dispone de un público menos inteligente que aquel del que dispondría si hubiera elegido otro género. Son dos las razones, bastante obvias por otra parte, por las que esto imposibilita en la actualidad que se escriban novelas buenas. A día de hoy, la novela se deteriora a ojos vista, y se deterioraría mucho más deprisa si la mayoría de los novelistas tuvieran una cierta idea de quiénes leen sus libros. Es fácil sostener, cómo no (véase, por ejemplo, el extrañísimo y rencoroso ensayo de Belloc), que la novela es un género artístico despreciable y que su destino no tiene la menor importancia. Dudo que valga la pena poner siquiera en tela de juicio esa opinión. Sea como fuere, doy por sentado que vale la pena con cre-

ces salvar la novela, y que con la finalidad de salvarla es preciso convencer a las personas inteligentes de que se la tomen con la debida seriedad. Es por consiguiente útil analizar una de las múltiples causas —a mi juicio, la causa principal— de este desprestigio que vive hoy la novela.

El problema está en que a la novela se la condena a gritos a no existir. Pregúntesele a cualquier persona con dos dedos de frente por qué «nunca lee novelas», y por lo común se descubrirá que, en el fondo, se debe a las nauseabundas paparruchas promocionales que se escriben en las cubiertas y contracubiertas. No hace falta poner demasiados ejemplos; basta tomar una muestra del *Sunday Times* de la semana pasada: «Si usted es capaz de leer este libro sin dar alaridos de placer, es que su alma está muerta». Eso mismo, o algo muy parecido, es lo que ahora se escribe acerca de todas y cada una de las novelas que se publican, como bien se puede comprobar mediante un estudio de las citas que llevan en la cubierta o en la contracubierta. Para todo el que se tome en serio lo que dice el *Sunday Times*, la vida debe de ser una larguísima y muy dura lucha para estar al día. Nos bombardean con novelas nuevas a razón de unas quince al día, y cada una de ellas es una inolvidable obra maestra; perdérnosla es poner en peligro nuestra alma. Así pues, decidirse por un libro en la biblioteca se vuelve muy difícil, y uno se sentirá muy culpable si no le provoca alaridos de placer. En realidad, a nadie que se precie se le engaña con este tipo de bobadas, y el desprestigio en que ha caído la reseña de novelas se extiende a las novelas mismas. Cuando todas las novelas que se publican son presentadas como obras geniales, es más que natural dar por sentado que todas ellas son paparruchas. En el seno de la intelectualidad literaria, esta suposición se da por sentada. Reconocer que a uno le gustan las novelas es hoy en día casi lo mismo que admitir que a uno le encanta el helado de coco o

que prefiere leer a Rupert Brooke antes que a Gerald Manley Hopkins.

Todo esto es obvio. No me lo parece tanto, en cambio, el modo en que se ha llegado a la situación en que nos encontramos. El robo a mano armada que suponen los libros es sencillamente una estafa de lo más cínica. Z escribe un libro que publica Y y que X reseña en el *Semanario W*. Si la reseña es negativa, Y retirará el anuncio que ha incluido, por lo cual X tiene que calificar la novela de «obra maestra inolvidable» si no quiere que lo despidan. En esencia, esta es la situación, y la reseña de novelas, o la crítica de novelas, si se quiere, se ha hundido a la profundidad a la que hoy se encuentra sobre todo porque los críticos sin excepción tienen a un editor o a varios apretándoles las tuercas por persona interpuesta. Ahora bien, la cosa no es tan tosca como parece. Las diversas partes implicadas en la estafa no actúan conscientemente al unísono, y se han visto obligadas a participar de la situación actual en parte en contra de su voluntad.

Para empezar, no se debe dar por hecho, como se hace a menudo (véanse, por ejemplo, las columnas de Beachcomber, *passim*), que el novelista disfrute e incluso sea en cierto modo responsable de las críticas que reciben sus novelas. A nadie le gusta que le digan que ha escrito un relato de pasión palpitante que está llamado a perdurar mientras exista la lengua inglesa, aun cuando ciertamente sea una decepción que no se lo digan, ya que a todos los novelistas se les dice lo mismo, y verse privado de tales alabanzas posiblemente signifique que sus libros no se vendan nada bien. El reseñador que trabaja a destajo es de hecho una suerte de necesidad comercial, como lo es la cita incluida en la sobrecubierta del libro, de la cual termina por ser una mera prolongación. Pero ni siquiera el desdichado destajista de las reseñas ha de cargar con culpa alguna por las tonterías

que escribe. En sus circunstancias particulares, es imposible que escriba ninguna otra cosa. Y es que, aun cuando no mediara la cuestión del soborno, directo o indirecto, sería imposible que hubiera buena crítica de novelas, al menos mientras se dé por sentado que toda novela bien merece una reseña.

Un periódico recibe la consabida pila semanal de libros, de los que remite una docena a X, el reseñador a destajo, que tiene esposa e hijos y tiene que ganarse esa guinea, por no hablar de la media corona por volumen que conseguirá vendiéndole a un librero de segunda mano sus ejemplares de cortesía. Hay dos razones por las cuales a X le resulta totalmente imposible decir la verdad acerca del libro que recibe. Para empezar, lo más probable es que once de cada doce libros no consigan prender en él ni la más mínima chispa de interés. No serán más que consabidamente malos, meramente neutros, inertes, sin demasiado sentido. Si no se le pagase por hacerlo, jamás leería ni un solo párrafo de esos libros, y prácticamente en todos los casos la única reseña verdadera y fiel a la realidad que podría escribir sería más bien esta: «Este libro no me inspira pensamientos de ninguna clase». ¿Le pagaría alguien por escribir una cosa así? Obviamente, no. De entrada, por tanto, X se encuentra en la falsa posición de tener que escribir, digamos, trescientas palabras acerca de un libro que para él no ha significado nada. Por lo común, lo hace mediante un breve resumen de la trama (lo cual, a la sazón, le delata ante el autor; pone de manifiesto que no ha leído el libro) y unos cuantos halagos de cortesía, que a pesar de su empalago o exageración tienen el mismo valor que la sonrisa de una prostituta.

Pero hay un mal mucho peor que este. De X se espera no solo que diga de qué trata un libro, sino también que dé su opinión y dictamine si es bueno o malo. Dado que X puede sostener una pluma con la mano, probablemente no es tonto, o no

tanto como para imaginar que *La ninfa constante* de Margaret Kennedy es la tragedia más sensacional que jamás se haya escrito. Muy probablemente, su novelista preferido, si es que las novelas le importan, sea Stendhal, o Dickens, o Jane Austen o D. H. Lawrence, o Dostoievski, o, en cualquier caso, alguien inconmensurablemente mejor que cualquiera de los novelistas contemporáneos del montón. Tiene que empezar, en primer lugar, por rebajar de un modo abismal sus propios criterios. Como ya he señalado en otra parte, aplicar un criterio decente a las novelas corrientes, del montón, es como ponerse a pesar una mosca en una báscula de muelles preparada para pesar elefantes. En semejante báscula, sencillamente no se registra el peso de las moscas; hay que empezar por construir otra báscula que sirva para poner de relieve que existen moscas grandes y moscas pequeñas. Y esto es aproximadamente lo que hace X. De nada sirve decir monótonamente, un libro tras otro, «este libro es una paparrucha», porque, una vez más, nadie pagará nada por una cosa así. X tiene que descubrir algo que no sea una paparrucha, y tiene que descubrirlo con una frecuencia relativamente alta o, de lo contrario, arriesgarse al despido. Esto significa rebajar sus criterios a un nivel en el que, digamos, *El vuelo de un águila*, de Ethel M. Dell, pase por ser un libro bastante bueno. Pero en una escala de valores en la que *El vuelo de un águila* pasa por ser un libro bastante bueno, *La ninfa constante* será un libro soberbio y *El propietario* de John Galsworthy… ¿qué será? Un relato de pasión palpitante, una obra maestra sensacional, capaz de estremecer el alma misma del lector, una épica inolvidable, llamada a perdurar mientras exista la lengua inglesa, etcétera. (En cuanto a cualquier libro verdaderamente bueno, haría reventar el termómetro). Tras comenzar por la suposición de que todas las novelas son buenas, el reseñador se ve impelido a seguir subiendo por una escalera de adjetivos a la que se le acaban pron-

to los peldaños. Y *sic itur ad* Gould[1]. Se ve a un reseñador tras otro, todos por el mismo camino. En menos de dos años desde que empezó, con intenciones en cualquier caso moderadas, proclama entre chillidos histéricos que *Crimson Night* («Noche carmesí»), de Barbara Bedworthy[2], es la obra maestra más sensacional, incisiva, conmovedora e inolvidable de cuantas han sido en el mundo terrenal, etcétera, etcétera, etcétera. No hay salida de semejante laberinto cuando uno ha cometido el pecado inicial de fingir que un libro malo es bueno. Pero tampoco es posible ganarse la vida reseñando novelas sin cometer ese pecado. Entretanto, cualquier lector inteligente se da la vuelta y se larga asqueado, y despreciar las novelas pasa a ser una suerte de deber irrenunciable entre los entendidos. De ahí ese extraño hecho de que sea posible que una novela de verdadero mérito pase sin pena ni gloria, solo porque haya sido alabada en los mismos términos que cualquier paparrucha.

Son diversas las personas que han sugerido que sería mejor para todos si no se hicieran reseñas de novelas. De ninguna clase. Es posible, pero la sugerencia es inservible, puesto que eso es algo que no va a suceder. Ningún periódico que dependa en mayor o menor grado de los anuncios de los editores puede permitirse el lujo de prescindir de las reseñas, y aunque los editores más inteligentes probablemente se hayan percatado de que no estarían mucho peor si la redacción de textos promocionales para cubiertas y contracubiertas estuviera abolida por ley, no pueden ponerle fin por la misma razón por la que no es posible un desarme completo de las naciones: porque nadie quiere ser el primero en empezar tal proceso. Así pues, durante mucho tiempo seguirán haciéndose y publicándose textos promocionales y reseñas muy similares, y seguirán yendo a peor; el único remedio consiste en ingeniar algún modo de que no se les preste atención y no se les tenga el menor respeto. Pero esto solo

podría suceder si en alguna parte se realizara una crítica decente de novelas que sirviera como punto de comparación para todas las reseñas de medio pelo. Dicho de otro modo, existe la necesidad de un periódico (uno solo sería suficiente para empezar) que se especialice en la crítica de novelas, pero que se niegue a publicar paparruchas de ninguna clase, es decir, un periódico en el que los críticos, o reseñadores, lo sean de verdad, en vez de ser meros muñecos de ventrílocuo que baten la mandíbula cuando el editor tira de los hilos correspondientes.

Se podría aducir que esos periódicos ya existen. Hay unas cuantas revistas cultas, por ejemplo, en las que la crítica de novelas, o lo que de ella se publique, es inteligente y no se pliega a sobornos. Así es, pero lo que cuenta es que las publicaciones de esa índole no se especializan en la crítica de novelas, y desde luego no intentan siquiera mantenerse al corriente de la actual producción de obras de ficción. Pertenecen al mundo de la alta cultura, el mundo en el que ya se da por sentado que las novelas, en cuanto tales, son despreciables. Pero la novela es una forma artística popular, y de nada sirve abordarla con los presupuestos del *Criterion* o del *Scrutiny*, según los cuales la literatura es un juego de puro amiguismo y compadreo (con guante de terciopelo o con garras afiladas, según sea el caso) entre camarillas cultas diversas. El novelista es ante todo un narrador, y un hombre puede ser un muy buen narrador (véanse, por ejemplo, Trollope, Charles Reade, Somerset Maugham) sin ser estrictamente un «intelectual». Se publican cada año cinco mil nuevas novelas, y Ralph Straussnos implora que las leamos todas, o lo haría desde luego si tuviera que reseñarlas todas. El *Criterion* quizá se digna tener en cuenta una docena. Pero entre una docena y cinco mil puede haber cien o doscientas, o tal vez quinientas, que a distintos niveles posean un mérito genuino, y es

en ellas en las que cualquier crítico al que le importe la novela debería concentrarse.

Ahora bien, la primera necesidad es un método de gradación. Hay un sinfín de novelas que jamás tendrían siquiera que mencionarse; imagínense, por ejemplo, los efectos perniciosísimos que sobre la crítica tendría el reseñar solemnemente cada novela por entregas que se publica en *Peg's Paper.* Pero es que incluso las que vale la pena mencionar pertenecen a categorías muy distintas. *Raffles* es un buen libro, y también lo son *La isla del doctor Moreau, La cartuja de Parma* y *Macbeth*, pero son «buenos» a niveles muy distintos. Del mismo modo, *Si llega el invierno, El bienamado, Un socialista asocial* y *Sir Lancelot Greaves* son libros malos, pero a niveles distintos de «maldad». Esta es la realidad que el destajista de la reseña se ha especializado en difuminar del todo. Tendría que ser viable idear un sistema, tal vez un sistema muy rígido, que clasificase las novelas por clases A, B, C, etcétera, de modo que si un reseñador alaba o desdeña una novela, uno al menos sepa en qué medida pretende que se le tome en serio.

En cuanto a los reseñadores, tendrían que ser personas a las que de veras les importase el arte de la novela (y eso probablemente signifique no que sean de la alta cultura, ni de la baja cultura, ni de la cultura media, sino de cultura elástica), personas interesadas en la técnica narrativa y aún más interesadas en descubrir de qué trata un libro. Son muy numerosas las personas de tales características; algunos de los peores reseñadores, aunque ahora no tengan remedio, empezaron siendo así, como bien se ve echando un vistazo a sus primeros trabajos. Por cierto, sería bueno que los aficionados hicieran más reseñas de novelas. Un hombre que no es un escritor hecho y derecho, sino que simplemente ha leído un libro que le ha impresionado hondamente, tiene más posibilidades de contarnos de qué trata que

un profesional competente, pero sumamente aburrido. Por eso las reseñas estadounidenses, a pesar de sus estupideces, son mejores que las inglesas; son más de aficionados, es decir, más serias.

Creo que, del modo en que he indicado, el prestigio de la novela podría recuperarse. La mayor de las necesidades sigue siendo la de un periódico o una revista que se mantenga al tanto de la ficción actual y que, sin embargo, se niegue a rebajar sus criterios. Tendría que ser un periódico poco conocido, pues los editores no se anunciarían en él; por otra parte, cuando hubieran descubierto que en un medio como ese hay elogios que lo son de verdad, estarían más que dispuestos a citarlo en sus textos promocionales. Aun cuando fuera un periódico muy poco conocido, probablemente provocaría una mejora del nivel general de las reseñas, pues las paparruchas de los dominicales solo se siguen publicando porque no hay con qué contrastarlas. Pero, aun si los reseñadores siguieran exactamente igual que hasta ahora, no importaría tanto, al menos mientras también existiera una manera decente de reseñar y de recordarles a unas cuantas personas que los cerebros más serios todavía pueden ocuparse de la novela. Así como el Señor prometió que no destruiría Sodoma si se pudiera encontrar en la ciudad a diez hombres de probada rectitud, la novela no será completamente despreciada mientras se sepa que en algún lugar hay aunque sea un puñado de reseñadores que se han quitado el pelo de la dehesa.

En la actualidad, si a uno le importan las novelas, y todavía más si se dedica a escribirlas, el panorama es sumamente deprimente. La palabra «novela» suscita los términos «genialidad», «contracubierta» y «Ralph Straus» de un modo tan automático como «pollo» suscita «asado». Las personas inteligentes rehúyen las novelas de un modo casi instintivo; de resultas de ello, los novelistas consagrados se vienen abajo, y los principiantes que

«tienen algo que decir» se pasan de manera preferente a cualquier otro género. La degradación subsiguiente es obvia. Véanse, por ejemplo, las noveluchas de cuatro peniques que se ven apiladas en el mostrador de cualquier papelería de barrio. Esa es la descendencia decadente de la novela, que guarda con *Manon Lescaut* y con *David Copperfield* la misma relación que el perrillo faldero guarda con el lobo. Es harto probable que, antes de que pase mucho tiempo, la novela media no se distinga demasiado de esas noveluchas, aunque sin duda siga publicándose con una encuadernación de a siete y a seis peniques, con grandes fanfarrias por parte de los editores. Varias personas han profetizado que la novela está condenada a desaparecer en el futuro próximo. Yo no creo que llegue a hacerlo, por razones que sería largo detallar pero que son bastante evidentes. Es mucho más probable que, si los mejores cerebros de la literatura no se dejan inducir a regresar a ella, sobreviva de una manera superficial, despreciada, sin esperanza, en una forma degenerada, como lápidas modernas o espectáculos de polichinela.

Recuerdos de un librero
Fortnightly, noviembre de 1936

Cuando trabajaba en una librería de lance —tan fácil de imaginar, cuando no trabaja uno en una de ellas, como si fuera una suerte de paraíso donde unos caballeros encantadores hojean eternamente volúmenes en folio encuadernados en piel—, lo que más me llamaba la atención era la escasez de clientes realmente librescos. La librería contaba con unos fondos de un interés excepcional, si bien dudo mucho que ni siquiera el 10 por ciento de nuestros clientes supieran distinguir un buen libro de uno malo. Los esnobs aficionados a las primeras ediciones eran mucho más corrientes que los amantes de la literatura, aunque más corrientes aún eran los estudiantes de origen oriental que regateaban por libros de texto baratos de por sí, y también algunas mujeres de mentalidad más bien difusa, que andaban en busca de un regalo de cumpleaños para sus sobrinos. Estas eran, de largo, las más corrientes de todas.

Muchas de las personas que venían a vernos eran de esas que serían una molestia en cualquier parte, si bien gozan de una oportunidad especial para serlo en una librería. Por ejemplo, la anciana adorable que «busca un libro para un inválido» (petición de lo más corriente) y la otra anciana adorable que leyó un libro maravilloso en 1897 y se pregunta de repente si podrá uno localizarle un ejemplar. Por desgracia, eso sí, no recuerda ni el título, ni el nombre del autor, ni de qué trataba el libro, aunque sabe a ciencia cierta que tenía una cubierta de color rojo. Al

margen de estas dos, hay otras dos clases muy conocidas de incordio que asedian toda librería de segunda mano. Una es la persona más bien decrépita, que huele a miga de pan revenida y que acude a diario, e incluso varias veces al día, y que trata de colocarle al librero ejemplares que no valen un comino. La otra es la persona que encarga enormes cantidades de libros que no tiene ni la más remota intención de pagar. En aquella librería no se vendía nada a crédito, aunque sí reservábamos libros, e incluso los encargábamos si era preciso, para personas que habían dicho que pasarían más adelante a recogerlos. Apenas la mitad de las personas que nos encargaban libros volvían alguna vez a la librería. Era algo que al principio me desconcertaba. ¿Por qué lo hacían? Se presentaban allí y encargaban algún libro difícil de encontrar, caro, nos obligaban a prometer una y mil veces que se lo reservaríamos, y acto seguido se desvanecían para nunca más volver. Muchos de ellos, por descontado, eran paranoicos inconfundibles. Hablaban de un modo grandilocuente casi siempre sobre sí mismos, y contaban ingeniosas anécdotas para explicar cómo era posible que hubieran salido a la calle sin dinero en el bolsillo; estoy convencido de que en muchos casos ellos mismos se creían a pie juntillas su versión. En una ciudad como Londres, siempre hay abundantes lunáticos no del todo merecedores de que se los interne en un manicomio, que tienden a gravitar hacia las librerías, porque una librería es uno de los pocos lugares donde se puede pasar un buen rato sin gastar un penique. Al final, uno termina por reconocer a estos individuos casi a primera vista. Y es que, a pesar de su grandilocuencia, tienen algo apolillado e insensato en su persona. Es muy frecuente que, cuando tratamos con un paranoico evidente, dejemos a un lado los libros que haya pedido y los coloquemos de nuevo en los anaqueles en el mismo instante en que se marcha. Me di cuenta de que ni uno solo de todos ellos intentó jamás

llevarse libros sin pagarlos. Les bastaba con encargarlos; eso les producía, imagino, la ilusión de que estaban gastando dinero de verdad.

Al igual que casi todas las librerías de lance, nos dedicábamos a algunas actividades suplementarias. Por ejemplo, vendíamos máquinas de escribir de segunda mano, y también sellos, sellos usados, quiero decir. Los filatélicos son gente extraña, callada como los peces. Son de todas las edades, pero solo del género masculino; las mujeres, a lo que se ve, no han logrado captar el peculiar encanto que tiene el engomar unos pedacitos de papel coloreado para pegarlos en un álbum. También vendíamos a seis peniques unos horóscopos compilados, por lo visto, por alguien que, al parecer, había predicho el terremoto de Japón. Venían en sobres sellados. Yo nunca abrí uno, pero, a menudo, los que los compraban volvían a la librería a decirnos qué «certeros» eran los horóscopos en cuestión. (A buen seguro, cualquier horóscopo parece «certero» si a uno le dice que es sumamente atractivo para el sexo opuesto y si hace hincapié en que su peor defecto es la generosidad). Hacíamos un buen negocio con los libros para niños, sobre todo con los «saldos». Los libros modernos para niños son algo bastante horrible, en especial cuando uno los ve en masa. Yo personalmente preferiría darle a un niño un ejemplar de Petronio antes que *Peter Pan*, pero es que hasta el propio Barrie parece viril e íntegro comparado con alguno de sus imitadores posteriores. Por Navidad pasábamos diez días febriles, de lucha incesante con las tarjetas de felicitación y los calendarios, que son fatigosos de vender, aunque siempre salen a cuenta mientras dura la temporada. En aquel entonces, presenciar el cinismo brutal con que se explota el sentimiento cristiano me resultaba interesante. Los representantes de las imprentas que hacían tarjetas navideñas venían con sus catálogos nada menos que en junio. Hay una frase de sus facturas que se me ha

quedado grabada en la memoria. Decía así: «Niño Jesús con conejitos, dos docenas».

Ahora bien, nuestra principal actividad suplementaria era una biblioteca de préstamo, la habitual biblioteca de «dos peniques, sin depósito previo», compuesta por quinientos volúmenes, seiscientos a lo sumo. ¡Cómo debían de gustar aquellas bibliotecas a los ladrones de libros! Tomar prestado un libro en una librería por solo dos peniques, quitarle la etiqueta y venderlo en otra por un chelín debe de ser el delito más fácil de cometer que existe. No obstante, los libreros por lo común descubren que sale a cuenta dejar que les roben un determinado número de libros (nosotros perdíamos una docena al mes) en vez de espantar a los clientes pidiéndoles una cantidad en depósito.

Nuestra librería se encontraba exactamente en la frontera entre Hampstead y Camden Town. La frecuentaban toda clase de personas, desde aristócratas hasta revisores de autobús. Es probable que los suscriptores de nuestra biblioteca fueran una muestra representativa del público lector londinense. Por eso mismo vale la pena reseñar que, de todos los autores de nuestra biblioteca, el más solicitado era… ¿quién? ¿Priestley? ¿Hemingway? ¿Walpole? ¿Wodehouse? No: Ethel M. Dell, seguido de Warwick Deeping y diría que con Jeffrey Farnol en tercer lugar. Las novelas de Dell, huelga decirlo, las leen solamente las mujeres, mujeres de toda edad y condición, y no solo, como cabría suponer, las solteronas melancólicas y las obesas mujeres de los estanqueros. No es verdad que los hombres no lean novelas, pero sí es cierto que hay regiones enteras de la ficción que tienden a evitar. En términos generales, lo que cabría considerar la novela al uso —la novela corriente, la buena novela mala, una novela al estilo de Galsworthy, solo que aguado, es decir, la norma de la novela inglesa— parece existir solo para mujeres. Los hombres leen, o bien novelas que se pueden respetar, o bien las

novelas detectivescas. Pero su consumo de novelas detectivescas es asombroso. Que yo sepa, en un año, uno de nuestros suscriptores leyó cuatro o cinco novelas detectivescas cada semana, además de otras que tomaba en préstamo de otra biblioteca. Lo que más me sorprendía es que nunca leía dos veces el mismo libro. Al parecer, almacenaba para siempre en la memoria el pavoroso cargamento, el torrente de basura (llegué a calcular que las páginas que leía en un año cubrirían una superficie de cerca de media hectárea). No reparaba en los títulos ni en los nombres de los autores, aunque sabía decir, solo al primer vistazo, si «ya había leído» el libro en cuestión.

En una biblioteca de préstamo se ven los verdaderos gustos de las personas, no los fingidos, y una de las cosas que asombra es lo completamente de capa caída que están los novelistas ingleses «clásicos». No tiene sencillamente el menor sentido incluir a Dickens, Thackeray, Jane Austen, Trollope, etcétera, en la biblioteca habitual de préstamo; nadie se los lleva a casa. Solo con ver una novela decimonónica, la gente suspira, dice: «¡Qué antigualla!» y pasa de largo. En cambio, es relativamente fácil seguir vendiendo bien a Dickens, como lo es vender a Shakespeare. Dickens es uno de esos autores a los que la gente siempre «se propone» leer y, al igual que la Biblia, se lo lee mucho en ejemplares de segunda mano. Todo el mundo sabe de oídas que Bill Sikes era un ladronzuelo y que Micawber era calvo, tal como saben de oídas que a Moisés lo encontraron en el río en una cesta de mimbre y que le vio «el trasero» al Señor. Otra cosa muy notable es la creciente impopularidad de los libros estadounidenses. Y otra más —con esto, los editores se suben por las paredes cada dos o tres años— es la impopularidad del relato breve. El tipo de persona que le pide al librero que le escoja un libro casi siempre empieza diciendo: «Cualquier cosa menos relatos breves». O incluso afirman: «No quiero historias cortas»,

como decía un alemán que era cliente nuestro. Si se les pregunta por qué, a veces aducen que es demasiado cansino acostumbrarse a los personajes con cada nuevo relato; prefieren «entrar» en una novela que ya no les exija pensar una vez leído el primer capítulo. Sin embargo, creo que son los escritores quienes tienen más culpa en esto que los lectores. La mayoría de los relatos breves modernos, tanto ingleses como estadounidenses, son absolutamente inertes, carentes de vida, en mayor medida que las novelas. Los relatos breves que cuentan algo tienen aún popularidad de sobra, como es el caso de D. H. Lawrence, cuyos relatos son tan populares como sus novelas.

¿Me gustaría ejercer el oficio de librero? En conjunto, a pesar de la amabilidad de mi jefe y de algunos días felices que pasé en la librería, debo decir que no.

Con una buena posición en el mercado y un capital idóneo, cualquier persona culta podrá ganarse la vida con modestia y seguridad montando una librería. A menos que uno se dedique a los libros «raros», no es un oficio difícil de aprender, y se empieza con una gran ventaja si se sabe algo sobre las interioridades de los libros. (No es el caso de la mayoría de los libreros. Uno se hace una idea de por dónde van los tiros si echa un vistazo a las revistas del gremio, en las que anuncian sus objetos de deseo. Si no vemos un anuncio en busca de un ejemplar de *Decadencia y caída*, de Boswell, es casi seguro que habremos de encontrar uno que anuncie el deseo de conseguir un ejemplar de *El molino junto al Floss,* de T. S. Eliot). Además, se trata de un oficio muy humano, que no se presta a una vulgarización más allá de un punto determinado. Los grandes grupos no podrán asfixiar al pequeño librero independiente hasta arrebatarle la existencia, tal como han hecho ya con el tendero de ultramarinos y el lechero. Ahora bien, la jornada laboral es larga, muy larga —yo solo fui empleado a tiempo parcial, pero mi jefe de-

dicaba setenta horas a la semana a trabajar en la librería, sin contar las constantes expediciones, fuera del horario comercial, para comprar lotes de libros—, y se lleva una vida nada sana. Por norma, una librería es horriblemente fría en invierno, porque si hace un cierto calor las ventanas se empañan, y un librero depende de sus ventanas y escaparates. Además, los libros desprenden más polvo, y más desagradable, que cualquier otra clase de objeto inventado hasta la fecha, y la parte superior de un libro es el lugar donde prefiere morir todo moscardón que se precie.

Sin embargo, la verdadera razón de que no me guste el oficio de librero, al menos de por vida, es que mientras me dediqué a él perdí todo mi amor por los libros. Un librero tiene que mentir como un bellaco cuando habla de libros, lo cual le produce un evidente desagrado. Aún peor es el hecho de estar constantemente quitándoles el polvo y moviéndolos de acá para allá. Hubo una época en la que realmente amé los libros; amaba verlos, olerlos, tocarlos, en especial si se trataba de libros con cincuenta años de antigüedad, o incluso más. Nada me agradaba tanto como comprar un lote entero por un chelín en una subasta rural. Tienen un sabor peculiar los libros baqueteados e inesperados que uno se encuentra en ese tipo de colecciones: poetas menores del siglo XVIII, gacetilleros pasados de moda, volúmenes sueltos de novelas olvidadas, números encuadernados de revistas femeninas, por ejemplo de la década de 1860… Para leer como si tal cosa —por ejemplo, en el baño, o entrada la noche, cuando uno está demasiado fatigado para irse a la cama, o en ese cuarto de hora antes de almorzar—, no hay nada como hojear un número atrasado del *Girl's Own Paper*. Sin embargo, en cuanto comencé a trabajar en la librería dejé de comprar libros. Vistos en masa, cinco mil, diez mil de golpe, los libros se me antojaban aburridos e incluso nauseabundos. Hoy en día hago alguna que

otra adquisición ocasional, aunque solo si se trata de un libro que deseo leer y que no puedo pedir prestado. Nunca compro morralla. El olor dulzón del papel deteriorado ha dejado de resultarme atractivo. Lo relaciono muy estrechamente con los clientes paranoicos y los moscardones muertos.

Charles Dickens
11 de marzo de 1940

1

Dickens es uno de esos escritores que vale la pena apropiarse. Si se para uno a pensarlo, incluso su entierro en la abadía de Westminster fue una especie de robo.

Cuando Chesterton escribió sus introducciones a la edición Everyman de las obras de Dickens, le pareció natural atribuirle su marcada dosis de medievalismo, y más recientemente un escritor marxista, el señor T. A. Jackson, ha hecho un enérgico esfuerzo por convertir a Dickens en un revolucionario sediento de sangre. El marxista afirma que es «casi» un marxista, el católico asegura que es «casi» un católico, y ambos lo retratan como un campeón del proletariado (o de «los pobres», como habría dicho Chesterton). Por otro lado, Nadezhda Krupskaya, en su librito sobre Lenin, cuenta que hacia el final de su vida el líder revolucionario fue a ver una versión teatral de *El grillo del hogar* y el «sentimentalismo de clase media» de Dickens le pareció tan insoportable que se fue en mitad de una escena.

Si entendemos por «clase media» lo que cabe esperar que Krupskaya quisiera decir con ello, es probable que su juicio fuese más certero que los de Chesterton y Jackson, aunque vale la pena subrayar que el disgusto implícito en ese comentario es poco habitual. Muchos lo han considerado ilegible, pero muy pocos parecen haber sentido hostilidad hacia el espíritu general

de su obra. Hace algunos años, el señor Bechhofer Roberts publicó un extenso ataque contra Dickens en forma de novela (*This Side Idolatry*), pero en gran parte fue solo un ataque personal por el modo en que Dickens trató a su mujer. Narraba incidentes de los que no había oído hablar ni siquiera uno de cada mil lectores, y que no invalidaban su obra más de lo que la «segunda mejor cama» invalida *Hamlet*. Lo único que el libro demostraba en realidad era que la personalidad literaria de un escritor poco o nada tiene que ver con su comportamiento en la intimidad. Es muy probable que en su vida privada Dickens fuese el egoísta insensible que describe el señor Bechhofer Roberts, pero en su obra publicada hay implícita una personalidad muy diferente, una personalidad que le ha granjeado muchos más amigos que enemigos. Podría haber sido de otro modo, pues aunque Dickens fuese un burgués, no cabe duda de que era un escritor subversivo, un radical y podríamos decir sinceramente que un rebelde. Cualquiera que haya leído su obra ha reparado en ello. Gissing, por ejemplo, el mejor de los estudiosos sobre Dickens, era cualquier cosa menos un radical, desaprobaba esa vena de Dickens y habría preferido que no la tuviese, pero nunca se le ocurrió negarla. En *Oliver Twist, Tiempos difíciles, Casa desolada* y *La pequeña Dorrit*, Dickens atacó las instituciones inglesas con una ferocidad sin parangón desde entonces. Y, no obstante, se las ingenió para hacerlo sin que nadie lo odiara; es más, las mismas personas a quienes atacaba lo han asimilado hasta tal punto que se ha convertido en una institución nacional. La actitud del público inglés en relación con Dickens siempre se ha parecido a la del elefante que cree que un bastonazo es un agradable cosquilleo. Yo aún no había cumplido los diez años, y unos maestros en quienes incluso a esa edad veía un notable parecido con el señor Creakle ya me estaban embuchando a Dickens, y todo el mundo sabe sin que sea necesario

decirlo que a los abogados les encanta Serjeant Buzfuz y que *La pequeña Dorrit* es uno de los libros favoritos del Ministerio del Interior. Dickens parece haber conseguido atacar a todo el mundo sin enemistarse con nadie. Como es natural, eso hace que uno se pregunte si no habría algo irreal en su ataque contra la sociedad. ¿Cuál era exactamente su postura desde un punto de vista social, moral y político? Como de costumbre, es más fácil definir dicha postura si empezamos decidiendo lo que no era.

En primer lugar, no era, como pretenden dar a entender los señores Chesterton y Jackson, un escritor «proletario». Para empezar, no escribe sobre el proletariado, y en eso se parece a la gran mayoría de los novelistas pasados y actuales. Si se busca a las clases trabajadoras en la ficción, y sobre todo en la ficción inglesa, lo único que se encuentra es un hueco. Esta afirmación tal vez requiera algunos matices. Por razones que son fáciles de entender, el trabajador agrícola (en Inglaterra, un proletario) aparece bastante en la ficción, y se ha escrito mucho sobre criminales, indigentes y, más recientemente, sobre la intelectualidad de la clase trabajadora. Pero los novelistas siempre han pasado por alto al proletariado común de las ciudades, a quienes hacen que la maquinaria funcione. Cuando consiguen abrirse paso entre las cubiertas de un libro, casi siempre es como objeto de conmiseración o de mofa. La acción principal de los relatos de Dickens transcurre de manera casi invariable en un ambiente de clase media. Si uno estudia con detalle sus novelas, descubre que el verdadero protagonista de estas es la burguesía comercial londinense y sus adláteres: abogados, empleados, comerciantes, taberneros, pequeños artesanos y criados. No hizo un solo retrato de un trabajador agrícola, y solo uno (Stephen Blackpool, en *Tiempos difíciles*) de un trabajador industrial. Los Plornish de *La pequeña Dorrit* son probablemente su mejor retrato de una

familia de trabajadores —los Peggotty, por ejemplo, difícilmente puede decirse que pertenezcan a la clase trabajadora—, pero en general no se le dan bien ese tipo de personajes. Si se pregunta a un lector medio qué personajes proletarios recuerda, los tres que citará con toda seguridad son Bill Sikes, Sam Weller y la señora Gamp. Un ladrón, un criado y una comadrona, una muestra no demasiado representativa precisamente de la clase trabajadora inglesa.

En segundo lugar, en el sentido aceptado de la palabra, Dickens no es un escritor «revolucionario». Aunque conviene precisar su postura.

Fuera lo que fuese Dickens, no era un hipócrita salvador de almas, uno de esos idiotas bienintencionados que creen que el mundo sería perfecto si se cambiaran un par de leyes y se abolieran unas pocas anomalías. Vale la pena compararlo con Charles Reade, por ejemplo. Reade era un hombre mucho mejor informado que Dickens y, en cierto sentido, más interesado por el bien general. Odiaba de verdad los abusos que veía, los mostró en una serie de novelas que resultan muy entretenidas pese a ser un tanto absurdas, y probablemente contribuyó a cambiar la opinión pública sobre unas cuantas cuestiones menores pero importantes. Sin embargo, no llegó a comprender que hay ciertos males que, en la sociedad actual, no tienen remedio. Repara en un abuso menor, denúncialo, sácalo a la luz, llévalo ante un jurado británico y todo irá bien; así es como lo veía él. Dickens, en cambio, nunca creyó que pudieran curarse los granos extirpándolos. En cada una de sus páginas se nota que es consciente de que la sociedad es injusta desde las raíces. Es al preguntarnos «¿en qué raíz?» cuando empezamos a entender su postura.

Lo cierto es que la crítica que hace Dickens de la sociedad es casi exclusivamente moral, y de ahí la total falta de propuestas constructivas en su obra. Ataca la ley, el Gobierno parlamenta-

rio, el sistema educativo y demás, sin sugerir con claridad cómo los reemplazaría. Por supuesto, la labor de un novelista, o un satírico, no consiste necesariamente en plantear propuestas constructivas, pero la clave es que la actitud de Dickens en el fondo ni siquiera es destructiva. No hay el menor indicio claro de que quiera subvertir el orden vigente, o de que piense que hacerlo supondría una gran diferencia, pues en realidad su objetivo no es tanto la sociedad como la «naturaleza humana». Sería difícil encontrar en sus libros un solo pasaje que diera a entender que el sistema económico es injusto como tal. En ningún sitio, por ejemplo, ataca a la empresa o la propiedad privadas. Incluso en un libro como *Nuestro amigo común*, que trata del poder de los muertos para inmiscuirse en el mundo de los vivos mediante un testamento absurdo, no se le ocurre sugerir que los individuos no deberían disponer de un poder tan irresponsable. Por supuesto, uno puede deducirlo por sí mismo, y puede deducirlo también por las observaciones acerca del testamento de Bounderby al final de *Tiempos difíciles,* y de hecho en toda su obra es posible deducir los males del capitalismo de *laissez-faire*. Se cuenta que Macaulay se negó a escribir una reseña de *Tiempos difíciles* porque desaprobaba su «hosco socialismo». Evidentemente, Macaulay estaba utilizando la palabra «socialismo» en el mismo sentido en que, hace veinte años, una comida vegetariana o un cuadro cubista podían ser tildados de «bolcheviques». No hay una sola línea en el libro que pueda considerarse propiamente socialista; de hecho, en todo caso su tendencia es procapitalista, porque la moraleja es que los capitalistas deberían ser más amables, no que los obreros tengan que ser rebeldes. Bounderby es un charlatán y un bravucón y Gradgrind está moralmente cegado, pero a grandes rasgos el mensaje es que, si fuesen mejores personas, el sistema funcionaría bastante bien. Poca más crítica social puede encontrarse en Dickens, a menos

que se le atribuyan deliberadamente otras ideas. Todo su «mensaje» se reduce a lo que a primera vista parece un enorme lugar común: que si las personas se portaran con decencia, el mundo sería un lugar decente.

Naturalmente, eso exige unos pocos personajes que ocupen puestos de autoridad y se porten con decencia. De ahí la figura recurrente en Dickens del rico bondadoso, un personaje especialmente característico de la época juvenil y optimista del autor. Por lo general, se trata de un «comerciante» (no siempre se nos dice con qué mercancías comercia), y siempre es un amable y anciano caballero casi sobrenatural que va de aquí para allá subiéndoles el sueldo a sus empleados, dando palmaditas en la cabeza a los niños, sacando a los morosos de la cárcel y haciendo de hada madrina. Por supuesto, es una figura puramente soñada, mucho más alejada de la vida real que, digamos, Squeers o Micawber. Incluso Dickens debió de pensar alguna vez que alguien tan desesperado por regalar su dinero nunca habría llegado a adquirirlo. El señor Pickwick, por ejemplo, había «estado en la City», pero es difícil imaginárselo amasando una fortuna allí. No obstante, ese personaje aparece como un hilo conductor en la mayoría de sus primeros libros. Pickwick, los Cheeryble, el viejo Chuzzlewit, Scrooge…; una y otra vez la figura del rico bondadoso repartiendo guineas. Sin embargo, Dickens da señales de evolucionar. En los libros de su época intermedia, el rico bondadoso hasta cierto punto desaparece. Nadie desempeña ese papel en *Historia de dos ciudades* ni en *Grandes esperanzas* —de hecho, esta última novela es un ataque claro contra el patrocinio—, y en *Tiempos difíciles* solo lo interpreta dudosamente Gradgrind después de reformarse. El personaje reaparece de una forma distinta en el Meagles de *La pequeña Dorrit* y el John Jarndyce de *Casa desolada*, y tal vez podríamos añadir a la Betsy Trotwood de *David Copperfield.* Pero en esos

libros el rico bondadoso ha dejado de ser un «comerciante» y se ve reducido a la condición de rentista. Resulta significativo. Un rentista forma parte de la clase dominante y puede, casi sin darse cuenta, hacer que otros trabajen para él, pero tiene muy poco poder directo. A diferencia de Scrooge o los Cheeryble, no puede solucionar las cosas subiéndole el salario a todo el mundo. La deducción aparente de los libros más bien pesimistas que escribió Dickens en torno a 1850 es que había comprendido la inutilidad de un individuo bienintencionado en una sociedad corrupta. No obstante, en su última novela completa, *Nuestro amigo común* (publicada entre 1864 y 1865), el rico bondadoso regresa en todo su esplendor en la persona de Boffin. Boffin es de origen proletario y si se ha enriquecido ha sido solo gracias a una herencia, pero es el consabido *deus ex machina* que resuelve los problemas de todos repartiendo dinero por doquier. Incluso va de aquí para allá como los Cheeryble. En varios sentidos, *Nuestro amigo común* es un regreso al estilo anterior, y no precisamente fallido. El pensamiento de Dickens parece haber completado el círculo. Una vez más, la bondad individual es el remedio para todo.

Uno de los males más escandalosos de la época y del que Dickens apenas dice nada es el trabajo infantil. En sus libros hay muchos niños que sufren, pero por lo general padecen más en las escuelas que en las fábricas. El único ejemplo de trabajo infantil que nos ofrece es la descripción del pequeño David en *David Copperfield* mientras lava botellas en el almacén de Murdstone & Grinby. Eso, claro, es autobiográfico. El propio Dickens había trabajado, con solo diez años, en la fábrica de betún de Warren en el Strand. Para él era un recuerdo terriblemente amargo, en parte porque le parecía un descrédito para sus padres, hasta el punto de que se lo ocultó a su mujer hasta

después de muchos años de casados. Al recordar aquella época, dice en *David Copperfield*:

> […] incluso hoy me parece sorprendente que pudiesen abandonarme tan fácilmente a esa edad. Un niño de habilidades excelentes, y con notable capacidad de observación, listo, impaciente, delicado, y vulnerable tanto física como mentalmente, me parece increíble que nadie hiciese nada por mí. Pero no lo hicieron; y me convertí a los diez años en un pequeño siervo al servicio de Murdstone & Grinby.

Y luego, tras describir a los rudos muchachos con quienes trabajaba:

> No hay palabras para expresar la secreta agonía de mi alma al mezclarme con aquellos compañeros […] y notar cómo mis esperanzas de crecer y ser un hombre educado y distinguido se aplastaban en mi interior.

Evidentemente, quien habla no es David Copperfield, sino el propio Dickens. Utiliza casi las mismas palabras en la autobiografía que empezó y abandonó unos meses más tarde. Por descontado, Dickens tiene razón al decir que un niño inteligente no debería trabajar diez horas al día pegando etiquetas en botellas, pero lo que no dice es que ningún niño debería verse condenado a ese destino, y no hay motivo alguno para deducir que lo piense. David se escapa del almacén, pero Mick Walker y Mealy Potatoes se quedan allí, y no parece que eso le preocupe especialmente a Dickens. Como de costumbre, no da la impresión de ser consciente de que la estructura de la sociedad puede ser transformada. Desprecia la política, no cree que nada bueno

pueda salir del Parlamento —había sido taquígrafo parlamentario y sin duda la vivencia le desilusionó— y se muestra levemente hostil con el movimiento más esperanzador de la época, el sindicalismo. En *Tiempos difíciles* lo retrata poco menos que como una estafa, algo que sucede porque los empresarios no son lo bastante paternalistas. La negativa de Stephen Blackpool a ingresar en el sindicato parece casi una virtud a ojos de Dickens. Además, como ha señalado el señor Jackson, la asociación de aprendices de *Barnaby Rudge*, a la que pertenece Sim Tappertit, probablemente sea un ataque contra los sindicatos ilegales o apenas legales de la época, con sus asambleas secretas, contraseñas y demás. Es evidente que Dickens quiere que se trate bien a los trabajadores, pero nada hace suponer que quiera que tomen las riendas de su propio destino, y menos aún por medio de la violencia.

Da la casualidad de que Dickens aborda la revolución en sentido estricto en dos de sus novelas, *Barnaby Rudge* e *Historia de dos ciudades*. En la primera de ellas, se trata más bien de una algarada que de una revolución. Los Disturbios de Gordon de 1780, aunque tuvieron como pretexto el fanatismo religioso, al parecer fueron poco más que una absurda orgía de saqueos. La actitud de Dickens ante sucesos como ese queda suficientemente clara por el hecho de que su primera intención era que los cabecillas de los disturbios fueran tres locos huidos del manicomio. Al final cambió de idea, pero la figura principal del libro es de hecho un tonto del pueblo. En los capítulos dedicados a los disturbios, Dickens muestra un profundo horror ante la violencia de la turba. Se regodea describiendo escenas en las que las «heces» de la población se comportan con una bestialidad atroz. Son capítulos de gran interés psicológico porque demuestran lo mucho que había meditado sobre la cuestión. Lo que describe solo puede proceder de su imaginación, pues en la

época en que él vivió no se habían producido disturbios a esa escala. He aquí, por ejemplo, una de sus descripciones:

> Si hubiesen abierto las puertas de Bedlam, no habría escapado ningún loco como los que produjo el frenesí de aquella noche. Hubo hombres que bailaron y pisotearon los lechos de flores como si aplastaran a sus enemigos, y arrancaron los tallos como salvajes que retorciesen cuellos humanos. Hubo quienes lanzaron al aire antorchas encendidas que les cayeron en la cara y la cabeza y les produjeron horribles quemaduras. Hubo quienes se abalanzaron contra el fuego y nadaron en él braceando como en el agua, y otros a quienes les impidieron saltar y cumplir su mortal anhelo. Sobre el cráneo de un joven borracho —de menos de veinte años, a juzgar por su aspecto— que yacía en el suelo con una botella en la boca, cayó goteando como una lluvia de fuego líquido el plomo al rojo vivo de un tejado y le fundió la cabeza como si fuese de cera [...] Pero nadie en la rugiente multitud se apiadó o se asqueó al presenciar aquellas escenas, ni se aplacó la rabia absurda, estúpida y feroz de nadie.

Uno casi tiene la impresión de estar leyendo una descripción de la España «roja» hecha por un partidario del general Franco. Por supuesto, es necesario tener en cuenta que, cuando Dickens escribió eso, la «turba» londinense todavía existía. (Hoy ya no hay turba, solo un rebaño). Los salarios bajos y el crecimiento y los movimientos de la población habían dado lugar a un nutrido y peligroso proletariado en los suburbios, y hasta mediados del siglo XIX apenas existió nada parecido a una fuerza policial. Cuando empezaban a volar los adoquines, no había término

medio entre cerrar los postigos y ordenar a las tropas que abrieran fuego. En *Historia de dos ciudades*, Dickens escribe sobre una revolución que sí estalló por un motivo real y su actitud es diferente, aunque no mucho. De hecho, *Historia de dos ciudades* es un libro que tiende a dejar una falsa impresión, sobre todo al cabo de un tiempo.

Lo que recuerda cualquiera que haya leído *Historia de dos ciudades* es el Reinado del Terror. Todo el libro está dominado por la guillotina: carretas que vienen y van, cuchillos ensangrentados, cabezas que caen en el cesto y siniestras ancianas que tejen mientras asisten al espectáculo. En realidad, dichas escenas ocupan solo unos pocos capítulos, aunque estén escritas con una intensidad enorme, y el resto del libro es mucho más lento. No obstante, *Historia de dos ciudades* no es un tomo complementario de *La pimpinela escarlata*. Dickens ve con claridad que la Revolución francesa era inevitable y que muchos de los que fueron ejecutados se merecían semejante destino. Si uno se comporta como lo había hecho la aristocracia francesa, nos dice, la venganza es ineludible. Lo repite una y otra vez. Constantemente se nos recuerda que mientras «mi señor» haraganea en su cama con cuatro lacayos con librea sirviéndole el chocolate y fuera los campesinos pasan hambre, en algún lugar del bosque está creciendo el árbol del que se sacarán los tablones para construir el patíbulo donde instalar la guillotina, etcétera, etcétera, etcétera. Se insiste claramente en la inevitabilidad del Terror, dadas sus causas:

> Se acostumbraba demasiado […] a hablar de esta terrible revolución como si fuese la única cosecha conocida bajo el cielo que nadie hubiera sembrado, como si nunca se hubiese hecho o dejado de hacer nada que condujera hasta ella, como si los observa-

> dores de los millones de desdichados de Francia, y de los recursos corrompidos y desperdiciados, que deberían haberles hecho prósperos, no lo hubiesen visto venir inevitablemente, y no hubiesen escrito con claridad sobre lo que veían.

Y en otra parte:

> Todos los monstruos devoradores e insaciables imaginados desde que existe la imaginación se funden en un único hecho: la guillotina. Y, sin embargo, no hay en toda Francia, con su gran variedad de suelos y climas, una brizna de hierba, una hoja, una raíz, una rama, un grano de pimienta que madure bajo condiciones más seguras que las que han producido ese horror. Si uno deformase a la humanidad con los mismos martillos volvería a retorcerse con las mismas formas torturadas.

En otras palabras, los aristócratas franceses habían cavado sus propias tumbas. Pero no hay percepción aquí de lo que hoy se llama «necesidad histórica». Dickens entiende que los resultados son inevitables dadas las causas, pero cree que estas últimas podrían haberse evitado. La revolución tiene lugar porque siglos de opresión habían vuelto infrahumanos a los campesinos franceses. Si los malvados nobles hubiesen sabido pasar página y empezar de cero, como Scrooge, no habría habido revolución, ni *jacquerie*, ni guillotina…, y todo habría sido para bien. Es justo lo contrario de la actitud «revolucionaria». Desde el punto de vista «revolucionario», la lucha de clases es la causa principal del progreso, y por tanto el noble que roba al campesino y lo empuja a rebelarse está desempeñando un papel tan necesario como el del jacobino que guillotina a ese mismo noble. Dickens

no escribió una sola línea que pudiera dar a entender tal cosa. A su juicio, la revolución es solo un monstruo engendrado por la tiranía que siempre acaba devorando a sus propios instrumentos. La visión de Sydney Carton al pie de la guillotina prefigura la muerte de Defarge y otros espíritus dirigentes del Terror bajo esa misma hoja afilada, y, de hecho, fue más o menos lo que ocurrió.

Dickens está totalmente convencido de que la revolución es un monstruo. Por eso todo el mundo recuerda las escenas revolucionarias de *Historia de dos ciudades*, porque tienen la cualidad de una pesadilla, que es la del propio Dickens. Una y otra vez insiste en los absurdos horrores de la revolución: las matanzas en masa, la injusticia, el constante temor a los espías, la terrible sed de sangre de la turba. Las descripciones de la turba parisina —por ejemplo, la de la multitud de asesinos forcejeando en torno a la piedra de afilar para sacar filo a sus armas antes de matar a los prisioneros en las matanzas de septiembre— superan a las de *Barnaby Rudge*. Los revolucionarios le parecen unos salvajes degenerados, de hecho unos locos. Se regodea en su frenesí con una peculiar intensidad imaginativa. Por ejemplo, los describe bailando «La Carmagnole»:

> Serían al menos quinientas personas y bailaban como cinco mil demonios […] Danzaban al son de la popular canción revolucionaria, llevando ferozmente el compás como si hicieran crujir los dientes al unísono […] Se adelantaban, retrocedían, daban palmas, se llevaban las manos a la cabeza, daban vueltas, se abrazaban y giraban en parejas, hasta que muchos caían al suelo […] De pronto volvían a detenerse, hacían una pausa, volvían a empezar, ocupaban toda la calle, y con la cabeza gacha y los bra-

> zos en alto se ponían a chillar. Ningún combate habría podido ser ni la mitad de horrible que aquel baile. Era muy evidente que se trataba de una diversión degenerada, de algo inocente que se había ido al diablo…

Incluso atribuye a alguno de aquellos miserables el gusto de guillotinar niños. El pasaje que acabo de resumir debería leerse entero. En él y en otros parecidos se ve hasta qué punto era profundo el horror de Dickens por la histeria revolucionaria. Nótese, por ejemplo, esa pincelada, «con la cabeza gacha y los brazos en alto», etcétera, y la imagen perversa que evoca. Madame Defarge es una figura ciertamente espantosa, sin duda el mejor retrato hecho por Dickens de un personaje maligno. Defarge y otros son sencillamente «los nuevos opresores surgidos de la eliminación de los antiguos», los tribunales revolucionarios los preside «el populacho más bajo y cruel», etcétera, etcétera. Dickens insiste todo el tiempo en la inseguridad de pesadilla de un periodo revolucionario, y en eso demuestra tener gran clarividencia. «Una ley basada en la sospecha, que eliminaba cualquier seguridad para la vida o la libertad, y dejaba a las personas buenas e inocentes en manos de las malas y las culpables; cárceles abarrotadas de gente que no había cometido ningún delito y no conseguía audiencia». Son palabras que podrían aplicarse con mucha exactitud a varios países de nuestros días.

Los apologistas de cualquier revolución procuran por lo general relativizar sus horrores, mientras que el impulso de Dickens es exagerarlos, y desde un punto de vista histórico sin duda los ha exagerado. Incluso el Reinado del Terror fue un acontecimiento mucho menos dramático de lo que él pretende. Aunque no proporciona cifras, da la impresión de que fue una matanza frenética que duró años, cuando en realidad todo el

Terror, en lo que se refiere a número de muertos, fue una broma en comparación con una batalla napoleónica. Pero los cuchillos ensangrentados y las carretas yendo y viniendo crean en su imaginación una visión particular y siniestra que ha conseguido transmitir a generaciones de lectores. Gracias a Dickens, la propia palabra «carreta» ha adquirido connotaciones homicidas, y se olvida que una carreta es solo un tipo de carro agrícola. Incluso hoy en día, para el inglés medio, la Revolución francesa se reduce a poco más que una pirámide de cabezas cortadas. Es curioso que Dickens, que simpatizaba mucho más con las ideas de la revolución que la mayoría de los ingleses de su tiempo, desempeñara un papel en crear esa impresión.

Si uno odia la violencia y no cree en la política, el único remedio que le queda es la educación. Es posible que la sociedad ya no tenga remedio, pero siempre queda esperanza para el individuo mientras se pueda influir en él cuando todavía es lo bastante joven. Esa creencia explica en parte la preocupación de Dickens por la infancia.

Nadie, o en cualquier caso ningún escritor inglés, ha escrito mejor sobre la infancia que Dickens. A pesar de todos los conocimientos acumulados desde entonces, a pesar de que el hecho de que, en comparación, hoy se trata mucho mejor a los niños, ningún novelista ha sabido adoptar el punto de vista de un niño como lo hizo él. Yo debía de tener unos nueve años cuando leí *David Copperfield*. El ambiente mental de los primeros capítulos me resultó tan familiar e inteligible que pensé vagamente que los había escrito un niño. Y, no obstante, cuando uno relee el libro de adulto y ve, por ejemplo, a los Murdstone transformados de una especie de figuras gigantescas y funestas a unos monstruos casi cómicos, dichos pasajes apenas pierden fuerza. Dickens ha sabido colocarse dentro y fuera de la imaginación del niño de modo que una misma escena puede constituir una

parodia brutal o una realidad siniestra según la edad a la que se lea. Piénsese, por ejemplo, en la escena en la que acusan injustamente a David Copperfield de comerse las chuletas de cordero; o la escena de *Grandes esperanzas* en la que Pip, al volver de la casa de la señorita Havisham y sentirse incapaz de describir lo que ha visto, se refugia en una serie de absurdas mentiras a las que, por supuesto, todos dan crédito. Ahí está todo el aislamiento de la infancia. Y con qué exactitud ha reproducido los mecanismos de la mente infantil, su tendencia a la visualización y la sensibilidad ante determinadas impresiones. Pip cuenta como, en su infancia, se formó una idea de sus padres fallecidos fijándose en sus lápidas:

> La forma de las letras en la tumba de mi padre me producía la extraña sensación de que era un hombre fornido, moreno y con el cabello negro y rizado. De los trazos de la inscripción «Y Georgiana, esposa del anterior» saqué la infantil conclusión de que mi madre tenía pecas y era enfermiza. A cinco rombos de piedra de un pie y medio de largo, que estaban colocados formando una pulcra hilera junto a la tumba y estaban consagrados al recuerdo de mis cinco hermanos pequeños, debo la religiosa creencia de que todos habían nacido de espaldas con las manos en los bolsillos, y que no se las habían sacado jamás.

En *David Copperfield* hay un pasaje similar. Cuando David le muerde la mano al señor Murdstone, lo envían a un colegio y lo obligan a llevar un cartel a la espalda que pone: «Tengan cuidado. Muerde». Ve una puerta del patio donde los niños han grabado sus nombres y, por la apariencia de cada nombre, le parece saber con qué tono de voz leerá cada uno de ellos el cartel:

> Había un niño, un tal J. Steerforth, que había grabado muy profundamente su nombre varias veces, e imaginé que lo leería en voz muy alta y luego me tiraría del pelo. Había otro, un tal Tommy Traddles, que temí que se burlase y fingiera asustarse de mí. Y supuse que un tercero, George Demple, se pondría a cantarlo.

Al leer este pasaje de niño, me pareció que esas eran justamente las imágenes que evocaban aquellos nombres. La razón, claro, son sus asociaciones sonoras (Demple: «Templo»; Traddles, probablemente «skedaddle», en inglés, «huida apresurada»). Pero ¿cuántos antes de Dickens habían reparado en esas cosas? En su época era mucho más raro que ahora mostrar una actitud compasiva con los niños. Los inicios del siglo XIX no eran una buena época para ellos. Cuando Dickens era joven, todavía eran sometidos «solemnemente a juicio en los tribunales donde eran sometidos al escarnio público», y no hacía tanto que habían ahorcado a chicos de trece años por robos de escasa cuantía. La doctrina de «quebrantar el espíritu del niño» estaba en pleno vigor, y *The Fairchild Family* fue un libro corriente para educarlos hasta finales del siglo. Esa obra perversa se publica hoy en bonitas ediciones censuradas, pero vale la pena leer la versión original. Se hace uno una idea de los extremos a que se llevaba a veces la disciplina infantil. El señor Fairchild, por ejemplo, cuando sorprende a sus hijos peleándose, primero los azota recitando el poema del doctor Watts «Deja que los perros ladren y muerdan» entre golpes de vara, y luego los obliga a pasar la tarde debajo de un patíbulo en el que cuelga el cadáver podrido de un asesino. A principios de siglo, decenas de miles de niños, a veces de hasta seis años de edad, trabajaban literalmente hasta la muerte en las minas o las hilanderías de algodón, e incluso en los colegios privados más elegantes se azotaba a los niños hasta

hacerles sangre si se equivocaban al recitar los versos en latín. Un aspecto en el que Dickens por lo visto reparó y que sus contemporáneos pasaron por alto es el componente sádico y sexual presente en los azotes. Así se deduce, a mi entender, en *David Copperfield* y *Nicholas Nickleby*. No obstante, la crueldad mental con los niños le enfurece tanto como la física, y aunque hay unas pocas excepciones, sus maestros de escuela son por lo general unos sinvergüenzas.

Salvo las universidades y los grandes colegios privados, Dickens vapulea todas las instituciones educativas existentes en la Inglaterra de la época. Están la academia del doctor Blimber, donde atiborran de griego a los niños hasta hacerles estallar la cabeza, y las repulsivas escuelas caritativas de la época, que produjeron especímenes como Noah Claypole y Uriah Heep, y Salem House y Dotheboys Hall, o la deshonrosa escuela para señoritas regentada por la tía abuela del señor Wopsle. Parte de lo que dice Dickens sigue teniendo validez incluso hoy. Salem House es el antecedente de la «escuela preparatoria» moderna, y se le sigue pareciendo mucho; y en cuanto a la tía abuela del señor Wopsle, en casi todos los pueblos de Inglaterra sigue perpetrándose un engaño de índole muy similar. Pero, como de costumbre, la crítica de Dickens no es ni creativa ni destructiva. Comprende la estupidez de un sistema educativo basado en el léxico griego y la vara encerada, y no le inspira ninguna confianza la nueva enseñanza que hizo su aparición en los años cincuenta y sesenta, la escuela moderna con su obstinada insistencia en los «hechos». ¿Qué es lo que quiere, entonces? Como siempre, a lo que parece aspirar es a una versión moralizada de lo ya existente, una escuela a la antigua, pero sin vara, sin amenazas y con una buena alimentación (y sin tanto griego). La escuela del doctor Strong, a la que asiste David Copperfield después de escapar de Murdstone & Grinby, es sencillamente Sa-

lem House quitándole los vicios y añadiéndole un ambiente de «piedras grises y venerables»:

> La escuela del doctor Strong era excelente, tan distinta de la del señor Creakle como pueda serlo el bien del mal. Estaba organizada con decoro y seriedad y según un sistema sensato, apelando en todo al honor y la buena fe de los niños [...] lo cual obraba maravillas. Todos teníamos la sensación de participar en la dirección de la escuela y de contribuir a su carácter y dignidad. Por ello, pronto nos sentimos identificados con ella —al menos eso me ocurrió a mí, y no conocí a ningún niño al que le sucediera lo contrario— y estudiamos de buen grado. En los recreos disfrutábamos de mucha libertad y jugábamos a juegos nobles, y recuerdo que incluso entonces gozábamos de buena reputación en el pueblo y raramente hacíamos que nuestra apariencia o nuestros modales pudiesen ser motivo de deshonra para la reputación del doctor Strong y sus alumnos.

En la imprecisa vaguedad de este pasaje se percibe que Dickens carecía por completo de cualquier teoría acerca de la educación. Es capaz de imaginar el ambiente moral de una buena escuela, pero nada más. Los niños estudian «de buen grado», pero ¿qué? Sin duda, el temario del doctor Blimber un poco aligerado. Al considerar la actitud implícita acerca de la sociedad en todas las novelas de Dickens, resulta sorprendente que enviara a su hijo mayor a Eton y mandara a los demás a colegios normales. Gissing al parecer opina que tal vez lo hiciera porque era consciente de carecer él mismo de educación, y en eso Gissing acaso esté influenciado por su propio amor por la educación clásica. Dickens apenas había recibido una educación formal,

pero con eso no se había perdido nada, y en conjunto da la impresión de ser consciente de ello. Si Dickens era incapaz de imaginar una escuela mejor que la del doctor Strong, o que Eton en la vida real, es probable que se debiera a una laguna intelectual muy distinta de la que sugiere Gissing.

Da la impresión de que, en todos sus ataques contra la sociedad, Dickens apunta más a un cambio de espíritu que de estructura. Es inútil buscar en él un remedio concreto, y menos aún una doctrina política. Su aproximación es siempre en el plano moral, y su actitud está suficientemente resumida en la observación de que la escuela de Strong era tan distinta de la de Creakle como «pueda serlo el bien del mal». Dos cosas pueden parecerse mucho y ser abismalmente distintas. El cielo y el infierno se hallan en el mismo lugar. Es inútil cambiar las instituciones sin «cambiar su espíritu»; he ahí, en esencia, lo que nos dice siempre.

Si eso fuese todo, estaríamos tan solo ante un escritor optimista, un charlatán reaccionario. Un «cambio de espíritu» es, de hecho, la excusa de quienes no quieren poner en peligro el *statu quo*. Pero Dickens no es un charlatán salvo en algunas cuestiones menores, y la impresión más profunda que uno extrae de sus obras es su odio a la tiranía. He dicho antes que Dickens no es un escritor revolucionario en el sentido aceptado de la palabra. Pero no está claro por qué una simple crítica moral de la sociedad no puede ser tan «revolucionaria» —y una revolución, al fin y al cabo, es poner las cosas patas arriba— como la crítica político-económica tan de moda en nuestros días. Blake no era un político, pero hay más comprensión de la naturaleza de la sociedad capitalista en un poema como «Londres» que en las tres cuartas partes de los libros socialistas. El progreso no es una ilusión, pero es lento e invariablemente decepcionante. Siempre hay un nuevo tirano esperando para reemplazar al antiguo, por

lo general menos malo, pero aun así un tirano. Por consiguiente, pueden defenderse dos puntos de vista. El primero, ¿cómo va a mejorar la naturaleza humana sin cambiar antes el sistema? El segundo, ¿de qué sirve cambiar el sistema sin antes mejorar la naturaleza humana? Ambos atraen a diferentes tipos de persona, y probablemente muestren una tendencia a alternarse en el tiempo. El moralista y el revolucionario están minándose sin cesar el uno al otro. Marx hizo explotar cien toneladas de dinamita bajo las posturas del moralista, y todavía vivimos entre el eco de tan enorme explosión. Pero en algún lugar los zapadores están trabajando ya y se está acumulando la dinamita para hacer volar a Marx hasta la Luna. Luego Marx, o alguien como él, volverá con más dinamita y el proceso continuará, hasta un desenlace que resulta imprevisible. El problema central —cómo impedir los abusos de poder— sigue sin estar resuelto. Dickens, que no tuvo suficiente clarividencia para ver que la propiedad privada era un obstáculo, sí la tuvo para comprender eso. Lo de que «si la gente se portara con decencia el mundo sería un lugar decente» no es un lugar común tan evidente como pudiera parecer.

2

Tal vez sea posible explicar mejor a Dickens que a otros autores basándose en su origen social, aunque en realidad la historia de su familia no fue la que podría deducirse de sus novelas. Su padre era un empleado del Gobierno, y su madre tenía parientes tanto en el ejército como en la armada. No obstante, desde los nueve años se crio en Londres, en un ambiente comercial y, por lo general, entre apuros económicos. Mentalmente pertenece a la pequeña burguesía urbana, y resulta un ejemplar excepcionalmente característico de dicha clase, con todos sus rasgos

muy desarrollados. Eso es en parte lo que hace que sea tan interesante. Si uno busca un equivalente moderno, el más parecido sería H. G. Wells, que tiene una historia parecida y sin duda está en deuda con Dickens como novelista. Arnold Bennett también entraría en esta categoría, pero, a diferencia de los otros dos, procedía del centro de Inglaterra y de un trasfondo industrial e influido por el puritanismo inconformista, en lugar de comercial y anglicano.

La gran desventaja, y la ventaja, de la pequeña burguesía urbana es su perspectiva limitada. Para ella, el mundo se reduce al de la clase media, y todo lo que queda fuera de esos límites le parece risible o ligeramente perverso. Por un lado, no está en contacto ni con la tierra ni con la industria, y, por otro, no tiene relación con las clases gobernantes. Cualquiera que haya estudiado con detalle las novelas de Wells habrá reparado en que, aunque detesta al aristócrata, no pone grandes objeciones al plutócrata ni siente particular entusiasmo por el proletario. Los tipos humanos que más odia, y a quienes tiene por responsables de todos los males de la humanidad, son los reyes, los terratenientes, los curas, los nacionalistas, los soldados, los intelectuales y los campesinos. A primera vista, una lista que empieza por los reyes y acaba por los campesinos podría parecer un simple *totum revolutum*, pero en realidad todos tienen algo en común. Son personas arcaicas, gente que se rige por la tradición y que tiene la mirada puesta en el pasado; al revés, por tanto, de la creciente burguesía que ha invertido su dinero en el futuro y para la que el pasado es, sencillamente, algo muerto.

En realidad, aunque Dickens vivió en una época en la que la burguesía era una clase en expansión, esa característica no está tan marcada en él como en Wells. Apenas se fija en el futuro y conserva un afecto sentimentaloide por lo pintoresco (la vieja y típica iglesia, etcétera). No obstante, su lista de personajes más

odiados se parece lo suficiente a la de Wells para que la semejanza resulte sorprendente. Está vagamente del lado de la clase trabajadora —siente una especie de simpatía generalizada por ella porque está oprimida—, pero en realidad apenas la conoce; en sus libros aparece representada más que nada por criados, y además son criados cómicos. Por otro lado, detesta al aristócrata y —en eso es mejor que Wells— también a los grandes burgueses. Sus verdaderas simpatías limitan con el señor Pickwick por arriba y con el señor Barkis por abajo. No obstante, el término «aristócrata» para referirse al individuo odiado por Dickens es muy vago y necesita ser definido.

Lo cierto es que el objetivo de Dickens no es tanto la gran aristocracia, que apenas aparece en sus libros, como sus vástagos menores: las viudas gorronas que viven en callejuelas de Mayfair, los burócratas y los soldados profesionales. En todas sus obras encontramos incontables esbozos hostiles de estas personas y apenas alguno amistoso. Prácticamente no hay un solo retrato benévolo de la clase terrateniente. Podría hacerse una dudosa excepción con sir Leicester Dedlock; de lo contrario, solo nos quedarían el señor Wardle (que es una figura tópica, «el viejo y benévolo terrateniente») y Haredale en *Barnaby Rudge*, que goza de las simpatías de Dickens porque es un católico perseguido. No hay retratos amistosos de soldados (es decir, de oficiales) ni de ningún marino. En cuanto a sus burócratas, jueces y magistrados, la mayoría se sentirían a sus anchas en la Oficina de Circunlocuciones. Resulta elocuente que los únicos funcionarios a quienes Dickens trata con cierta amabilidad sean policías.

Esta postura de Dickens le resulta fácil de entender a cualquier inglés porque forma parte de la tradición puritana inglesa, que no ha muerto ni siquiera hoy. La clase a la que pertenecía Dickens, al menos por adopción, se estaba enriqueciendo de

pronto tras varios siglos de haber sido relegada a la oscuridad. Se había desarrollado sobre todo en las grandes ciudades, sin mantener contacto alguno con la agricultura y lejos del poder político; según su experiencia, el Gobierno era algo que o perseguía o se entrometía. Por tanto, era una clase sin tradición de servicio público y sin demasiada tradición de utilidad. Lo que más sorprende en la actualidad de la nueva clase adinerada del siglo XIX es su absoluta irresponsabilidad; todo lo ve en términos de éxito individual, sin reparar apenas en la existencia de la comunidad. Por otro lado, un Tite Barnacle, incluso cuando estuviera incumpliendo sus obligaciones, tendría cierta vaga idea de las obligaciones que estaba incumpliendo. Dickens nunca es irresponsable, y menos aún apoya la codiciosa actitud smilesiana, pero en el fondo de su imaginación suele anidar el convencimiento de que el aparato del Gobierno es innecesario. El Parlamento es solo lord Coodle y sir Thomas Doodle, el imperio es solo el comandante Bagstock y su criado indio, el ejército es solo el coronel Chowser y el doctor Slammer, la administración pública es solo Bumble y la Oficina de Circunlocuciones, y así sucesivamente. Lo que no ve, o solo acierta a ver de vez en cuando, es que Coodle, Doodle y los demás cadáveres del siglo XVIII están llevando a cabo una función por la que nunca se interesarían Pickwick ni Boffin.

Y, por supuesto, esa estrechez de miras supone en cierto modo una gran ventaja para él, porque para un caricaturista ver demasiado resulta fatal. Desde el punto de vista de Dickens, la «buena» sociedad no es más que una colección de tontos de pueblo. ¡Menuda pandilla! ¡Lady Tippins! ¡La señora Gowan! ¡Lord Verisopht! ¡El honorable Bob Stables! ¡La señora Sparsit (cuyo marido era un Powler)! ¡Los Tite Barnacle! ¡Nupkins! Casi parecen sacados de un manual de psiquiatría. Pero, al mismo tiempo, su distanciamiento de la clase

terrateniente-militar-burocrática le incapacita para una sátira más profunda. Solo lo consigue cuando los describe como deficientes mentales. La acusación que solía hacérsele a Dickens en su época de que «no sabía retratar a un caballero» era absurda, pero cierta en el sentido de que lo que dice contra la clase de los «caballeros» rara vez resulta muy dañino. Sir Mulberry Hawk, por ejemplo, es un triste ejemplo de baronet malvado. Harthouse, en *Tiempos difíciles*, está más conseguido, pero para Trollope o Thackeray habría sido un logro de lo más normal. El pensamiento de Trollope rara vez se mueve fuera de la clase de los «caballeros», mientras que Thackeray cuenta con la enorme ventaja de tener un pie en cada uno de los dos campos morales. En algunos aspectos su perspectiva es muy similar a la de Dickens. Como él, se identifica con la clase puritana y adinerada frente a la aristocracia ludópata, estafadora y ahogada en deudas. El siglo XVIII, tal como lo ve él, se proyecta en el XIX en la persona del malvado lord Steyne. *La feria de las vanidades* es una versión larga de lo que Dickens hizo en unos capítulos en *La pequeña Dorrit*. Pero, por su origen y su educación, Thackeray está más cerca de la clase que satiriza, de modo que puede crear personajes más sutiles en comparación, como, por ejemplo, el comandante Pendennis y Rawdon Crawley. El primero es un esnob viejo y superficial, y Crawley es un rufián estúpido que no ve nada de malo en ganarse la vida durante varios años estafando a los comerciantes; pero en lo que repara Thackeray es que, según su tortuoso código, ninguno de ellos es una mala persona. El comandante Pendennis, por ejemplo, nunca firmaría un cheque sin fondos. Rawdon sin duda sí que lo haría, pero no dejaría en la estacada a un amigo que estuviese en un apuro. Ambos se comportarían con valentía en el campo de batalla…, algo que no impresionaría especialmente a Dickens. El resultado es que, al final, acabamos sintiendo una indulgencia

regocijante por el comandante Pendennis y casi llegamos a sentir respeto por Rawdon; y aun así comprendemos, mejor que mediante cualquier diatriba, la absoluta corrupción de esa vida de sablistas y aduladores en los márgenes de la sociedad elegante. Dickens habría sido incapaz de conseguir eso. En sus manos, tanto Rawdon como el comandante habrían quedado reducidos a caricaturas tradicionales. Y, en conjunto, sus ataques a la «buena sociedad» son más bien superficiales. La aristocracia y la gran burguesía aparecen en sus libros como una especie de «ruido de fondo», un coro de risas entre bambalinas, como las cenas de Podsnap. Cuando consigue un retrato verdaderamente sutil y conmovedor, como los de John Dorrit o Harold Skimpole, se trata por lo general de alguna persona corriente y sin importancia.

Una característica sorprendente de Dickens, sobre todo teniendo en cuenta la época en que vivió, es su falta de nacionalismo ramplón. Todos los pueblos que han llegado al punto de convertirse en naciones tienden a despreciar a los extranjeros, pero no cabe duda de que los anglohablantes son los peores. Se nota en el hecho de que, en cuanto reparan en la existencia de alguna raza extranjera, inventan un apelativo insultante para referirse a ella. «Espagueti», «franchute», «godo», «ladino», «negro», «amarillo» e «indio» son solo unos cuantos ejemplos. Antes de 1870, la lista habría sido mucho más corta porque el mapa del mundo era diferente al de hoy, y solo tres o cuatro pueblos extranjeros habían entrado plenamente a formar parte de la conciencia inglesa. No obstante, el paternalismo de los ingleses hacia ellos, y sobre todo hacia Francia, la nación más cercana y detestada, era tan intolerable que la «arrogancia» y la «xenofobia» inglesas continúan siendo legendarias. Y, por supuesto, siguen estando en parte vigentes incluso hoy. Hasta hace muy poco, se educaba a casi todos los niños ingleses en el des-

precio a los pueblos europeos meridionales, y la historia que se enseñaba en los colegios era básicamente una lista de batallas ganadas por Inglaterra. Pero para conocer verdaderamente esa jactancia hay que leer, por ejemplo, la *Quarterly Review* de los años treinta. Eran los días en que los ingleses estaban construyendo su leyenda de «robustos isleños» y «obstinados corazones de roble», y en que se aceptaba como una especie de hecho científico que un inglés valía por tres extranjeros. En todas las novelas y periódicos satíricos decimonónicos aparece la tradicional figura del «gabacho», un hombrecillo ridículo con perilla y sombrero de copa, que se pasa la vida gesticulando y parloteando, vanidoso, frívolo y aficionado a jactarse de sus logros en el campo de batalla, pero dispuesto a salir corriendo ante el menor indicio de verdadero peligro. Frente a él estaba John Bull, el «recio soldado inglés», o (en una versión de colegio privado) el «inglés fuerte y silencioso» de Charles Kingsley, Tom Hughes y otros.

Thackeray, por ejemplo, comparte esa perspectiva, aunque hay momentos en que comprende su ridiculez y se burla de ella. El único hecho histórico que permanece fijo en su imaginación es que los ingleses vencieron en la batalla de Waterloo; no es posible avanzar mucho en sus libros sin encontrar alguna referencia al respecto. Los ingleses, tal como él los ve, son invencibles debido a su tremenda fuerza física, gracias a que se alimentan sobre todo de ternera. Como muchos ingleses de su tiempo, alberga la curiosa ilusión de que los ingleses son más corpulentos que otros pueblos (Thackeray, de hecho, lo era), de modo que es capaz de escribir pasajes como este:

> Te digo que eres mejor que un francés. Incluso estaría dispuesto a apostar a que quien está leyendo estas líneas mide más de uno setenta y pesa ochenta

> kilos, mientras que un francés apenas mide uno sesenta y no llega a los setenta kilos. El francés, después de la sopa, se toma un plato de verdura, mientras que tú comes uno de carne. Eres un animal superior y diferente; un animal especializado en derrotar a los franceses (tal como prueban cientos de años de historia), etcétera, etcétera.

Hay pasajes similares en todas las obras de Thackeray. En cambio, Dickens jamás hubiera incurrido en algo semejante. Sería exagerado decir que nunca se burla de los extranjeros, y por supuesto, como casi todos los ingleses del siglo XIX, desconoce la cultura europea. Pero nunca cae en la típica jactancia inglesa o en la cháchara al estilo de la «raza isleña», el «linaje de bulldogs» o «esta pequeña isla firme y justa». En *Historia de dos ciudades* no hay una sola línea que pueda interpretarse como: «¡Mirad cómo se comportan estos malvados franceses!». El único momento en que parece hacer gala de odio por los extranjeros es en los capítulos estadounidenses de *Martin Chuzzlewit*. No obstante, se trata solo de la reacción de un espíritu generoso contra la hipocresía. Si Dickens estuviese vivo hoy viajaría a la Rusia soviética y volvería con un libro muy parecido a *Regreso de la URSS,* de Gide. Pero no cae en la estupidez de considerar a las naciones como individuos. Rara vez bromea sobre la nacionalidad. No recurre al irlandés o al galés cómicos, por ejemplo, y no precisamente porque tenga objeciones contra los tópicos o las bromas preconcebidas. Más significativo aún resulta que no demuestre tener prejuicios contra los judíos. Es cierto que da por supuesto (*Oliver Twist* y *Grandes esperanzas*) que un perista ha de ser judío, lo cual probablemente estaría justificado en su época, pero el «chiste de judíos» omnipresente en la literatura inglesa hasta el ascenso de Hitler al poder no aparece en

sus libros, y en *Nuestro amigo común* incluso realiza un piadoso aunque no muy convincente intento de defender a los judíos.

La ausencia de nacionalismo ramplón en Dickens es, en parte, un indicio de un espíritu verdaderamente generoso y, en parte, el resultado de su actitud política negativa y más bien impotente. Es muy inglés pero apenas se da cuenta, y sin duda la idea de ser inglés no le emociona. No alberga sentimientos imperialistas ni opiniones discernibles sobre política exterior, y la tradición militar le es ajena. Por temperamento se halla mucho más próximo al pequeño comerciante adepto al inconformismo que desprecia a los «casacas rojas» y cree que la guerra es perversa, una visión parcial, aunque, al fin y al cabo, la guerra es perversa. Resulta llamativo que Dickens apenas escriba sobre los conflictos bélicos, ni siquiera para denunciarlos. Pese a su maravillosa capacidad de descripción y para contar cosas que no había visto, jamás describe una batalla, a menos que contemos como tal el asalto a la Bastilla en *Historia de dos ciudades*. Probablemente no pensara que tuviese interés, y en cualquier caso no consideraba que un campo de batalla fuera un sitio donde ambientar nada que valiera la pena, lo cual coincide con la mentalidad puritana de la clase media baja.

3

Dickens había vivido tan cerca de la pobreza cuando era niño que le inspiraba pánico y, a pesar de su generosidad de espíritu, no está libre de los prejuicios de los modestos pero dignos. Es frecuente tildarlo de escritor «popular» y defensor de las «masas oprimidas». Y en efecto lo es, en tanto en cuanto las considera oprimidas; pero hay dos cosas que condicionan su postura. En primer lugar, Dickens es del sur de Inglaterra y, por si fuera poco, *cockney*, y por tanto no está en contacto con las

masas verdaderamente oprimidas, los trabajadores industriales y agrícolas. Es interesante que Chesterton, otro *cockney,* siempre presente a Dickens como el portavoz de «los pobres», sin tener muy claro quiénes son en realidad «los pobres». Para Chesterton, son los humildes tenderos y criados. «Sam Weller —nos dice— es el gran símbolo en la literatura inglesa del populacho característico de Inglaterra»; ¡y Sam Weller es un ayuda de cámara! Por otro lado, las primeras vivencias de Dickens causaron en él un horror por la violencia del proletariado. Así se aprecia, de manera inconfundible, siempre que habla de los más pobres entre los pobres, los habitantes de los suburbios. Sus descripciones de los arrabales de Londres están siempre preñadas de una repugnancia que no se esfuerza en disimular:

> Las calles eran sucias y estrechas; las tiendas y las casas, miserables, y la gente era fea e iba medio desnuda, ebria y descalza. Los callejones y los pasadizos vertían como pozos negros su vida, sus olores y su porquería en las calles desordenadas; y todo el barrio apestaba a crimen, suciedad, miseria, etcétera, etcétera.

Hay muchos pasajes similares en Dickens. De ellos uno saca la impresión de que se trata de poblaciones enteras sumergidas y consideradas inaceptables. Al igual que el socialista doctrinario moderno, descarta con desprecio a una gran parte de la población como «lumpenproletariat». Dickens demuestra también una menor comprensión de los criminales de lo que cabría esperar de él. Aunque es consciente de las causas sociales y económicas de los delitos, a menudo parece pensar que, cuando alguien quebranta la ley, se sitúa fuera de la sociedad humana. Hay un capítulo al final de *David Copperfield* en el que David visita la cárcel donde Littimer y Uriah Heep están cumpliendo

condena. Dickens parece considerar demasiado humanas las horribles cárceles «modelo» que Charles Read atacó en su memorable *It is Never too Late to Mend*. ¡Se queja de que la comida es demasiado buena! Siempre que se topa con el crimen o con las peores profundidades de la pobreza sale a relucir la actitud de «yo siempre he sido una persona respetable». La actitud de Pip (obviamente, la del propio Dickens) con Magwitch en *Grandes esperanzas* es muy interesante. Pip es consciente de su ingratitud con Joe, pero mucho menos de su ingratitud con Magwitch. Cuando descubre que la persona que le ha ayudado durante años es en realidad un presidiario deportado, siente asco. «Lo mucho que aborrecía a aquel hombre, el miedo que me inspiraba, la repugnancia con que me apartaba de él no habrían sido mayores si se hubiese tratado de una bestia espantosa», etcétera, etcétera. Y por lo que podemos deducir del texto, no es porque Magwitch lo amenazara de niño en el cementerio de la iglesia, sino porque es un delincuente y un presidiario. Aún percibimos otro toque «siempre he sido respetable» en el hecho de que Pip dé por supuesto que no puede aceptar el dinero de Magwitch. El dinero no es producto del delito, ha sido ganado honradamente, pero es el dinero de un expresidiario y, por tanto, está «sucio». En eso no hay falsedad psicológica. Desde ese punto de vista, la última parte de *Grandes esperanzas* es de lo mejor que escribió Dickens; al leerla uno piensa: «Sí, justo así es como se portaría Pip». Pero la clave radica en que, en lo que respecta a Magwitch, Dickens se identifica con Pip, y en el fondo su actitud es la de un esnob. El resultado es que Magwitch pertenece a la misma extraña clase de personajes que Falstaff y, probablemente, don Quijote, personajes más patéticos de lo que pretendía su autor.

Por supuesto, cuando se trata de pobres que no son delincuentes, los pobres normales, honrados y trabajadores, la acti-

tud de Dickens no tiene nada de desdeñoso. Siente una admiración sincera por gente como los Peggotty y los Plornish, aunque es dudoso que los vea como a iguales. Resulta muy interesante leer el capítulo XI de *David Copperfield* y compararlo con el fragmento autobiográfico (una parte se incluye en la *Vida* de Forster) en el que Dickens expresa sus sentimientos sobre el episodio de la fábrica de betún de manera mucho más intensa que en la novela. Durante más de veinte años, el recuerdo le resultó tan doloroso que daba un rodeo para no tener que pasar por esa parte del Strand. Afirma que «pasar por allí me hacía llorar, incluso cuando mi hijo mayor ya había aprendido a hablar». El texto deja muy claro que lo que más le dolía, en aquel entonces y al recordarlo después, era el obligado contacto con sus compañeros «plebeyos»:

> No tengo palabras para expresar la secreta agonía de mi alma al verme en aquella compañía; comparar aquellos compañeros con los de mi infancia más feliz […] No obstante, también gozaba de cierto estatus en la fábrica de betún […] Pronto llegué a ser tan hábil y expeditivo con las manos como cualquiera de los otros chicos. Aunque era cordial con ellos, mi conducta y mis modales eran lo bastante diferentes como para que hubiera cierta distancia entre nosotros. Ellos, y los hombres, me llamaron siempre «el joven caballero». Cierto individuo […] me llamaba a veces Charles, pero creo que era porque nos teníamos mucha confianza […] Poll Green se rebeló una vez contra lo de «joven caballero»; pero Bob Fagin enseguida lo llamó al orden.

Se nota que le gustaba que hubiese «cierta distancia» entre ellos. Por mucho que Dickens admirase a las clases trabajadoras,

no quería ser como ellas. Dados sus orígenes y la época en que vivió, no podía ser de otra manera. Puede que, a principios del siglo XIX, las animosidades entre clases no fuesen mayores que hoy, pero las diferencias superficiales entre una clase y otra sí que lo eran. El «caballero» y el «hombre común» debían de parecer especies diferentes. Dickens está sinceramente del lado de los pobres y en contra de los ricos, pero le habría sido casi imposible no considerar un estigma tener apariencia de trabajador. En una de las fábulas de Tolstói, los campesinos de un pueblo juzgan a todos los forasteros por el estado de sus manos. Si tienen las palmas endurecidas por el esfuerzo, les dejan pasar; si las tienen suaves, los echan. Eso casi sería incomprensible para Dickens; todos sus héroes tienen suaves las palmas de las manos, y sus héroes más jóvenes —Nicholas Nickleby, Martin Chuzzlewit, Edward Chester, David Copperfield, John Harmon— tienen eso que se llama «aspecto de caballero». Le gusta que tengan un aspecto burgués y acento burgués (no aristocrático). Un detalle curioso es que no permite que nadie que vaya a desempeñar un papel heroico hable como un trabajador. Sus héroes cómicos, como Sam Weller, o las figuras sencillamente patéticas, como Stephen Blackpool, pueden hablar con acento, pero el *jeune premier* siempre utiliza el equivalente de la época al inglés de la BBC. Y es así aunque resulte absurdo. El pequeño Pip, por ejemplo, se educa con gente con acento de Essex, pero él habla inglés de clase alta desde su primera infancia; en realidad, debería haber hablado el mismo dialecto que Joe, o al menos que la señora Gargery. Lo mismo les ocurre a Biddy Wopsle, Lizzie Hexam, Sissie Jupe y Oliver Twist, y tal vez deberíamos añadir a la pequeña Dorrit. Incluso Rachel, en *Tiempos difíciles*, apenas tiene un leve acento de Lancashire, lo que en su caso habría sido imposible.

Un detalle que a menudo proporciona una clave respecto a los verdaderos sentimientos de un novelista sobre la cuestión de las clases sociales es la actitud que adopta cuando la clase choca con el sexo. Es un asunto demasiado doloroso para mentir sobre él y, por tanto, uno de los puntos en los que la pose de «no soy un esnob» tiende a venirse abajo.

Esto resulta aún más evidente cuando la distinción de clase es también una distinción de raza. Algo parecido a la actitud colonial (las mujeres «nativas» están permitidas, mientras que las blancas son sacrosantas) existe de manera velada en las comunidades de blancos y causa un amargo rencor en ambas partes. Cuando se plantea esta cuestión, los novelistas caen a menudo en crudos sentimientos de clase que habrían ocultado en otros casos. Un buen ejemplo de esa reacción «de clase» lo tenemos en una novela casi olvidada, *The People of Clopton*, de George Bartram. El código moral del autor está claramente mezclado con un odio de clase. Que una chica pobre sea seducida por un rico le parece atroz, una especie de profanación, algo muy diferente de que la seduzca alguien de su misma clase social. Trollope aborda la cuestión dos veces (en *The Three Clerks* y *The Small House at Allington*) y, como era de esperar, desde el punto de vista de la clase alta. Para él, un amorío con una camarera o la hija de la patrona de una pensión es solo un «enredo» que hay que rehuir. Trollope, cuyos esquemas morales son estrictos, no permite que llegue a producirse la seducción, pero la conclusión a la que siempre se llega es que los sentimientos de una joven de clase trabajadora no tienen demasiada importancia. En *The Three Clerks* incluso cae en la típica reacción clasista al señalar que la joven «huele». Meredith (*Rhoda Fleming*) adopta un punto de vista más «concienciado» en lo que se refiere a la clase social. Thackeray, como le pasa a menudo, da la impresión de dudar. En *Pendennis* (Fanny Bolton) su actitud es si-

milar a la de Trollope; en *A Shabby Genteel Story* se parece más a la de Meredith.

Podría adivinarse mucho sobre el origen social de Trollope, de Meredith o de Bartram por el modo en que abordan la cuestión de la clase social y el sexo. Lo mismo ocurre con Dickens, pero lo que se deduce, como de costumbre, es que se inclina más por identificarse con la clase media que con el proletariado. El único incidente que parece contradecir esto es la historia de la joven campesina en el manuscrito del doctor Manette de *Historia de dos ciudades*. No obstante, se trata solo de una anécdota de época incluida para explicar el odio implacable de madame Defarge, que Dickens no pretende justificar. En *David Copperfield,* donde aparece una típica seducción decimonónica, no parece conceder gran importancia a la cuestión de la clase social. Una ley de las novelas victorianas es que las afrentas sexuales no queden nunca sin castigo, y por eso Steerforth se ahoga en las arenas de Yarmouth, aunque ni Dickens ni el viejo Peggotty, ni siquiera Ham, parecen pensar que el delito de Steerforth sea peor por ser hijo de ricos. Los Steerforth se mueven por ambiciones de clase, pero los Peggotty no, ni siquiera en la escena entre la señora Steerforth y el viejo Peggotty; es evidente que, si lo hiciesen, probablemente se revolverían contra David en igual medida que contra Steerforth.

En *Nuestro amigo común*, Dickens trata el episodio de Eugene Wrayburn y Lizzie Hexam de manera muy realista y sin aparente sesgo de clase. Según la tradición del «suélteme, monstruo», Lizzie debería, o bien «rechazar» a Eugene, o bien dejar que le arruine la vida y arrojarse desde el puente de Waterloo; Eugene debería ser o un traidor despiadado o un héroe enfrentado a la sociedad. Pero ninguno de los dos se comporta así. Lizzie se asusta de los avances de Eugene y huye de ellos, pero no finge que le disgusten; Eugene se siente atraído por ella, es de-

masiado decente para intentar seducirla y no se atreve a casarse con ella a causa de su familia. Al final contraen matrimonio y nadie sale perjudicado, salvo tal vez el señor Twemlow, a quien dejarán de invitar a algunas cenas. Todo se parece mucho a lo que podría haber ocurrido en la vida real. Un novelista con «conciencia de clase» se la habría entregado a Bradley Headstone.

Sin embargo, cuando ocurre al revés, cuando se trata de un hombre pobre que aspira a alguna mujer que está «por encima de él», Dickens vuelve a adoptar de inmediato la actitud de clase media. Le gusta la idea victoriana de que una mujer (una mujer en mayúsculas) esté «por encima» de un hombre. Pip tiene la sensación de que Estella está «por encima» de él, y Esther Summerson está «por encima» de Guppy, la pequeña Dorrit está «por encima» de John Chivery y Lucy Manette está «por encima» de Sydney Carton. En algunos casos se trata de una superioridad sencillamente moral, pero en otros es social. Hay una reacción de clase inconfundible cuando David Copperfield descubre que Uriah Heep está planeando casarse con Agnes Wickfield. El repulsivo Uriah anuncia de pronto que está enamorado de ella:

> —¡Oh, señorito Copperfield, con qué afecto tan puro adoro el suelo que pisa mi Agnes!
>
> Creo que albergué la delirante idea de sacar el atizador al rojo vivo del fuego y atravesarlo con él. La descarté con una conmoción, como la bala disparada por un fusil, pero la imagen de Agnes, ultrajada aunque solo fuese de pensamiento por aquel animal rubicundo, perduró en mi imaginación cuando lo vi sentado al desgaire como si su alma mezquina retorciera su cuerpo, y la cabeza me dio vueltas…

—¡Creo que Agnes Wickfield está tan por encima de usted [dirá después David], y tan alejada de sus aspiraciones, como la mismísima luna!

Si se tiene en cuenta cómo se ha insistido a lo largo de todo el libro en la baja extracción social de Heep, en sus modales serviles, sus haches arrastradas y demás, no cabe duda de los sentimientos de Dickens. Heep, claro, representa al villano, pero incluso los villanos tienen vida sexual, y lo que verdaderamente le repugna a Dickens es imaginar a la «pura» Agnes en la cama con un hombre que arrastra las haches. No obstante, su tendencia habitual es tomarse a broma que un hombre se enamore de una mujer que está «por encima» de él. Es uno de esos chistes manidos de la literatura inglesa, de Malvolio en adelante. Guppy, en *Casa desolada*, es un ejemplo, y John Chivery es otro, y la cuestión aparece tratada con mucha mala intención en la «suaré» de *Los papeles póstumos del Club Pickwick*. En ella, Dickens describe a los lacayos de Bath viviendo una especie de fantasía, celebrando cenas a imitación de sus «mejores» y engañándose a sí mismos creyendo que sus amantes están enamoradas de ellos. Es evidente que a él le parece muy gracioso. Y en cierto modo lo es, aunque uno podría preguntarse si no es mejor para un lacayo engañarse de ese modo que aceptar sin más su estatus según el espíritu del catecismo.

En su actitud hacia los criados, Dickens no va por delante de su tiempo. En el siglo XIX acababa de empezar la revuelta contra el servicio doméstico, para disgusto de quienes ganaban más de quinientas libras al año. Gran parte de los chistes de los periódicos satíricos trataban de los humos que se daban los criados. Durante años, *Punch* publicó una serie de chistes titulados «Criad-ismos», que versaban sobre el hecho entonces sorprendente de que un criado es un ser humano. Dickens a veces cae

en lo mismo. En sus libros abundan los criados cómicos y vulgares; los hay deshonestos (*Grandes esperanzas*), incompetentes (*David Copperfield*), que arrugan la nariz ante la buena comida (*Los papeles de Pickwick*), etcétera, etcétera, todos al estilo del ama de casa que explota a su cocinera. Pero lo curioso, tratándose de un radical decimonónico, es que, cuando quiere esbozar un retrato compasivo de un criado, lo que crea es un personaje inequívocamente feudal. Sam Weller, Mark Tapley y Clara Peggotty son figuras feudales. Pertenecen al género del «viejo criado de la familia»; se identifican con la familia de su amo y son al mismo tiempo fieles como perros y totalmente familiares. Sin duda Mark Tapley y Sam Weller están inspirados hasta cierto punto en Smollett, y por tanto en Cervantes; pero lo curioso es que Dickens se interesara por personajes así. La actitud de Sam Weller es claramente medieval. Se deja detener para acompañar al señor Pickwick a la cárcel, y luego se niega a casarse porque piensa que el señor Pickwick todavía requiere sus servicios. Hay una elocuente escena entre ambos:

> — […] con sueldo o sin él, con despido o sin él, con comida y alojamiento o sin ellos, el Sam Weller que contratasteis en la taberna del distrito se quedará a su lado suceda lo que suceda.
>
> —Mi querido amigo —dijo el señor Pickwick cuando el señor Weller volvió a tomar asiento, abrumado por su propio entusiasmo—, debéis tener en cuenta a la joven.
>
> —Ya la tengo en cuenta, señor —dijo Sam—. La he tenido en cuenta. He hablado con ella y le he explicado la situación. Está decidida a esperar hasta que yo esté dispuesto, y creo que lo hará. De lo contrario, será que no se trata de la joven que había

pensado que es y estaré encantado de dejarla marchar.

Es fácil imaginar lo que habría respondido la joven en la vida real. Pero vale la pena reparar en el ambiente feudal. Sam Weller está dispuesto a sacrificar sin pensarlo años de su vida por su amo, y puede sentarse en su presencia. A ningún criado moderno se le pasaría por la cabeza ni lo uno ni lo otro. Las opiniones de Dickens sobre la cuestión de la servidumbre no van mucho más allá de desear que amo y criado se profesen afecto mutuo. Sloppy, en *Nuestro amigo común*, pese a ser un personaje totalmente fallido, representa la misma lealtad que Sam Weller. Dicha lealtad, por supuesto, es natural, humana y simpática; pero también lo era el feudalismo.

Lo que, como de costumbre, da la impresión de hacer Dickens es aspirar a una versión idealizada de la realidad. Escribió en una época en que el servicio doméstico debía de parecer un mal totalmente inevitable. No había máquinas que ahorrasen trabajo, y las desigualdades económicas eran enormes. Era una época de familias numerosas, comidas pretenciosas y casas incómodas, en la que trabajar catorce horas al día como un esclavo en la cocina del sótano resultaba tan corriente que no llamaba la atención. Y, dado el hecho de la servidumbre, la relación feudal es la única tolerable. Sam Weller y Mark Tapley son figuras no menos idealizadas que los Cheeryble. Si tiene que haber amos y criados, cuánto mejor que el amo sea el señor Pickwick y el criado sea Sam Weller. Claro que aún sería mejor que no hubiese criados, pero probablemente Dickens fuese incapaz de concebirlo siquiera. Sin un alto grado de desarrollo mecánico, la igualdad humana no es posible en la práctica, y Dickens se esfuerza en demostrar que tampoco es imaginable.

4

Que Dickens no escriba nunca sobre agricultura y, en cambio, lo haga constantemente sobre comida no es una simple coincidencia. Era un *cockney*, y para él Londres es el centro del mundo en el mismo sentido en que el estómago pueda ser el centro del cuerpo. Es una ciudad de consumidores, de gente profundamente civilizada pero no especialmente útil. Un detalle que sorprende al mirar debajo de la superficie de los libros de Dickens es que, comparado con los demás novelistas decimonónicos, es bastante ignorante. Sabe muy poco de cómo funcionan realmente las cosas. Es una afirmación que a primera vista no parece real y que requiere cierta justificación.

Dickens había vislumbrado con viveza la vida de los bajos fondos —la vida en la cárcel de deudores, por ejemplo— y era un novelista popular capaz de escribir sobre la gente corriente, al igual que les ocurría a casi todos los novelistas decimonónicos ingleses representativos. Se sentían a sus anchas en el mundo en el que vivían, mientras que los escritores de hoy están tan irremisiblemente aislados que la típica novela moderna suele ser una obra sobre un novelista. Incluso cuando Joyce, por ejemplo, se pasa casi un decenio haciendo pacientes esfuerzos por estar en contacto con el «hombre corriente», su «hombre corriente» resulta ser un judío, y además levemente intelectual. Dickens al menos se libra de eso. No tiene inconveniente en introducir los motivos habituales, el amor, la ambición, la avaricia, la venganza y demás. No obstante, nunca escribe del trabajo.

En las novelas de Dickens, cualquier cosa que tenga que ver con el trabajo ocurre fuera del escenario. El único de sus personajes que tiene un empleo creíble es David Copperfield, que primero es taquígrafo y luego novelista, como el propio Dickens. En el caso de casi todos los demás, el modo en que se ga-

nan la vida queda arrinconado en el trasfondo. Pip, por ejemplo, «se dedica a los negocios» en Egipto, pero nunca se nos aclara de qué negocios se trata, y su vida laboral ocupa menos de media página en todo el libro. Clennam se ha dedicado a un negocio sin especificar en China y luego emprende otro, del que apenas se dan detalles, con Doyce. Martin Chuzzlewit es arquitecto, pero no parece tener mucho tiempo para ejercer, y sus aventuras no tienen que ver en ningún caso con el trabajo. En eso, el contraste entre Dickens y, pongamos por caso, Trollope resulta sorprendente. Y una de las razones es, sin duda, que Dickens sabe muy poco de las profesiones a las que se supone que se dedican sus personajes. ¿Qué sucede exactamente en las fábricas de Gradgrind? ¿Cómo amasó su fortuna Podsnap? ¿Cómo llevaba a cabo sus chanchullos Merdle? Sabemos que Dickens nunca entendió los detalles de las elecciones al Parlamento o las estafas en la bolsa del mismo modo en que lo hizo Trollope. Siempre que tiene que tratar del comercio, las finanzas, la industria o la política, se refugia en la inconcreción o en la sátira. Lo mismo ocurre incluso con los procedimientos jurídicos, con los que debía de estar muy familiarizado. Basta comparar, por ejemplo, cualquier pleito en Dickens con el de *Orley Farm*.

Eso permite explicar en parte las innecesarias ramificaciones de las novelas de Dickens, las terribles «tramas» victorianas. Es cierto que no todas sus novelas son iguales. *Historia de dos ciudades* es una narración muy buena y bastante sencilla, y lo mismo puede decirse de *Tiempos difíciles*, pero son justo las dos que nunca se consideran «típicas de Dickens», y curiosamente no fueron publicadas por entregas. Las dos novelas escritas en primera persona también son muy buenas, si dejamos aparte las subtramas. Pero la típica novela dickensiana —*Nicholas Nickleby, Oliver Twist, Martin Chuzzlewit* o *Nuestro amigo común*—

tiene siempre una estructura melodramática. Lo último que recuerda uno de ellas es la historia central. Y, al mismo tiempo, no creo que nadie las haya leído jamás sin llevarse el recuerdo de algunas de sus páginas al lecho de muerte. Dickens describe a los seres humanos con la mayor viveza, pero siempre en el ámbito de la vida privada, como «personajes», no como miembros funcionales de la sociedad; es decir, los ve estáticamente. Así pues, su mayor éxito es *Los papeles de Pickwick*, que no es una historia sino una serie de esbozos; apenas hay desarrollo, los personajes se limitan a seguir comportándose como idiotas en una especie de eternidad. En cuanto intenta que entren en acción, empieza el melodrama. Es incapaz de hacer que la acción gire en torno a sus ocupaciones normales; de ahí la maraña de coincidencias, intrigas, asesinatos, disfraces, testamentos enterrados, hermanos largo tiempo desaparecidos, etcétera, etcétera. Al final, incluso gente como Squeers y Micawber acaban absorbidos por la maquinaria.

Por supuesto, sería absurdo sostener que Dickens es un escritor confuso o simplemente melodramático. Gran parte de lo que escribió es muy real, y nadie ha igualado su capacidad para evocar imágenes visuales. Cuando Dickens describe algo, uno lo ve el resto de su vida. Aun así, en cierto sentido la concreción de su visión es un indicio de lo que se pierde, pues, después de todo, eso es lo que ve siempre el observador casual: lo no funcional, la superficie de las cosas. Nadie verdaderamente inmerso en un paisaje llega a ver jamás el propio paisaje. Por muy bien que sepa describir una apariencia, Dickens muy pocas veces describe un proceso. Las vívidas imágenes que logra grabar en nuestra memoria son casi siempre imágenes de cosas observadas en momentos de ocio, en los salones de las tabernas de pueblo, o a través de las ventanillas de una diligencia; le llaman la atención los carteles de las tabernas, las aldabas de latón, las jarras

pintadas, el interior de las casas y los domicilios particulares, la ropa, las caras y, ante todo, la comida. Todo se ve desde el punto de vista de un consumidor. Cuando escribe acerca de Coketown consigue evocar, en unos pocos párrafos, el ambiente de una ciudad de Lancashire tal como lo vería un sureño ligeramente asqueado. «Tenía un canal negro y un río cuyas aguas corrían purpúreas y malolientes, enormes moles de edificios cubiertos de ventanas donde todo el día se oían traqueteos y temblores, y donde los pistones de las máquinas de vapor se movían monótonamente arriba y abajo, como la cabeza de un elefante dominado por una demencial melancolía». Es la descripción más dickensiana que encontramos del funcionamiento de las hilanderías. Un ingeniero o un comerciante de algodón lo habría visto de manera diferente, pero ninguno de ellos habría sido capaz de introducir el toque impresionista de las cabezas de elefante.

En un sentido distinto, su actitud ante la vida es muy poco física. Dickens vive a través de los ojos y los oídos más que a través de las manos y los músculos. En realidad, sus costumbres no eran tan sedentarias como pueda deducirse. A pesar de su mala salud y su físico delicado, era un hombre activo e inquieto; toda su vida fue muy caminador, y tenía suficientes conocimientos de carpintería para levantar un escenario. Aun así, no era de esos que necesitan usar las manos. Es difícil imaginarlo cavando entre unas coles, por ejemplo. No sabía nada de agricultura, y es evidente que no estaba familiarizado con ningún juego ni deporte. El pugilismo, por ejemplo, no le interesaba lo más mínimo. Teniendo en cuenta la época en que fueron escritas, resulta sorprendente la poca brutalidad física que hay en las novelas de Dickens. Martin Chuzzlewit y Mark Tapley, por ejemplo, se comportan con notable apocamiento entre los estadounidenses que constantemente los amenazan con revólveres y

cuchillos. Un novelista inglés o norteamericano típico habría hecho que intercambiaran puñetazos en la mandíbula y tiros de pistola por doquier. Dickens es demasiado recatado; es consciente de la estupidez de la violencia, y también pertenece a una cauta clase urbana que no da puñetazos en la mandíbula, ni siquiera en teoría. Y su actitud hacia el deporte se entremezcla con sus sentimientos sociales. En Inglaterra, por razones sobre todo geográficas, los deportes al aire libre y el esnobismo están unidos inextricablemente. Los socialistas ingleses a menudo muestran incredulidad cuando se les dice que Lenin, por ejemplo, era muy aficionado al tiro con escopeta. Para ellos, el tiro, la caza y demás son entretenimientos esnobs de los terratenientes; olvidan que esas prácticas pueden ser diferentes en un enorme país virgen como Rusia. Desde el punto de vista de Dickens, el deporte es a lo sumo un objeto de sátira, y, por consiguiente, una parte de la vida decimonónica —el boxeo, las carreras, las peleas de gallos, la caza de tejones, el furtivismo y la caza de ratas, tan maravillosamente captados en las ilustraciones de Leech— no tiene cabida en sus obras.

Lo más sorprendente, en un radical aparentemente «avanzado», es que las máquinas le traen sin cuidado. No demuestra el menor interés por los detalles de la maquinaria ni por lo que puedan hacer las máquinas. Como observa Gissing, Dickens no describe en ninguna parte un viaje en tren con el mismo entusiasmo con que describe un viaje en diligencia. En casi todos sus libros, uno tiene la sensación de estar viviendo en el primer cuarto del siglo XIX, y, de hecho, tiende a regresar a dicho periodo. *La pequeña Dorrit*, escrita a mediados de siglo, está ambientada en torno a 1820, y *Grandes esperanzas* (1861) no tiene fecha, pero es evidente que transcurre en los años veinte y treinta del siglo XIX. Muchos de los inventos y descubrimientos que han hecho posible el mundo moderno (el telégrafo eléctrico, el fusil

de repetición, el caucho, el gas de carbón, el papel de pulpa) hicieron su aparición en vida de Dickens, pero apenas alude a ellos en sus libros. Nada más peculiar que la vaguedad con que habla del «invento» de Doyce en *La pequeña Dorrit*. Lo describe como algo extremadamente ingenioso y revolucionario, «de gran importancia para su país y sus conciudadanos», y en el libro tiene cierta importancia secundaria, ¡pero nunca llega a aclararnos en qué consiste! Por otro lado, la apariencia física de Doyce tiene el típico toque dickensiano; mueve el pulgar de una manera peculiar, como lo hacen los ingenieros. Después de eso, Doyce queda firmemente arraigado en nuestro recuerdo, aunque, como de costumbre, Dickens lo haya logrado recurriendo a un detalle externo.

Hay gente (Tennyson es un ejemplo) que carece de facultades mecánicas, pero que es capaz de ver las posibilidades de las máquinas. Dickens no tenía esa impronta imaginativa. Demuestra muy poco interés por el futuro. Cuando se refiere al progreso humano, por lo general lo hace en el sentido del progreso moral, de que los hombres sean mejores, y probablemente no habría admitido que la gente es tan buena como se lo permite el desarrollo técnico. En eso la brecha entre Dickens y su análogo moderno, H. G. Wells, es muy evidente. Wells lleva el futuro atado al cuello como una piedra de molino, pero la actitud acientífica de Dickens resulta igual de perjudicial en otro sentido, pues le impide adoptar cualquier actitud positiva. Se muestra hostil con el pasado feudal y agrícola y no está en verdadero contacto con el presente industrial, de modo que solo le queda ese futuro (en el sentido de la ciencia, el «progreso» y demás), en el que apenas se detiene a pensar. Por eso, aunque critica todo lo que se le pone por delante, carece de un modelo de comparación. Como he indicado ya, ataca con justicia el sistema educativo de la época, pero, en último extremo, no se le

ocurre más solución que contratar profesores bondadosos. ¿Por qué no dijo cómo podía ser una escuela? ¿Por qué no mandó educar a sus hijos según algún plan propio, en lugar de enviarlos a colegios privados para que los atiborraran de griego? Porque carecía de ese tipo de imaginación. Posee un sentido moral infalible, pero muy poca curiosidad intelectual. Y ahí topamos con un enorme defecto de Dickens que hace que el siglo XIX nos parezca muy remoto: que no tiene un ideal del trabajo.

Con la dudosa excepción de David Copperfield (que es sencillamente el propio Dickens), es imposible señalar uno solo de sus personajes cuyo principal interés sea el trabajo. Sus protagonistas trabajan para ganar dinero y casarse con la chica, no porque sientan un interés apasionado por algo. Martin Chuzzlewit, por ejemplo, no arde en deseos de ser arquitecto; lo mismo podría ser médico o abogado. Y, en cualquier caso, en la típica novela dickensiana el *deus ex machina* aparece con un saco de billetes en el último capítulo y el protagonista se libra de seguir trabajando. El sentimiento de «Para esto he venido al mundo. Todo lo demás carece de interés. Lo haré aunque tenga que pasar hambre» que convierte a hombres de diverso temperamento en científicos, inventores, artistas, sacerdotes, exploradores y revolucionarios, casi brilla por su ausencia en los libros de Dickens. Él mismo, como es sabido, trabajó como un esclavo y creía en su labor como pocos novelistas. Pero es como si no hubiese ninguna vocación, salvo la de escribir novelas (y tal vez la interpretación), por la que pudiera sentir esa misma devoción. Después de todo, resulta bastante lógico si se tiene en cuenta su actitud más bien negativa hacia la sociedad. En última instancia, lo único que admira es la bondad. La ciencia no le interesa y las máquinas le parecen crueles y feas (las cabezas de elefante). Los negocios son para rufianes como Bounderby. En cuanto a la política… la deja para los Tite Barnacle. En realidad, el único

objetivo es casarse con la chica, establecerse, vivir con solvencia y ser una buena persona. Y eso se consigue mucho mejor en la vida privada.

Ahí tal vez podamos vislumbrar el secreto trasfondo imaginativo de Dickens. ¿Cuál era para él el modo de vida más deseable? Después de que Martin Chuzzlewit se reconcilie con su tío, después de que Nicholas Nickleby se case con una mujer adinerada y después de que John Harmon se haya enriquecido gracias a Boffin, ¿qué hacen esos personajes?

La respuesta, evidentemente, es que no hacen nada. Nicholas Nickleby invirtió el dinero de su mujer junto con los Cheeryble y «se convirtió en un rico y próspero comerciante», pero como justo después se retiró a Devonshire, podemos suponer que no trabajó demasiado. El señor y la señora Snodgrass «compraron y cultivaron una pequeña granja más por entretenerse que por sacarle partido». He ahí el espíritu con que acaban la mayoría de los libros de Dickens, una especie de luminosa ociosidad. Cuando da la impresión de desaprobar a los jóvenes que no trabajan (Harthouse, Harry Gowan, Richard Carstone, Wrayburn antes de reformarse) es porque son cínicos o inmorales o porque suponen una carga para otros; si uno es «bueno» y puede mantenerse a sí mismo, no hay razón para que no pueda pasar cincuenta años de su vida viviendo sin más de las rentas. La vida hogareña siempre es suficiente. Después de todo, era la idea más extendida en la época. La «suficiencia gentil», la «independencia», el «caballero de medios» (o «en circunstancias acomodadas»)…; las propias expresiones nos lo dicen todo sobre el extraño y vacío sueño de la burguesía dieciochesca y decimonónica. Era un sueño de ociosidad total. Charles Reade lo retrata muy bien en el final de *Hard Cash*. Alfred Hardie, el protagonista, es el típico héroe de novela decimonónica (al estilo de los colegios privados), cuyo talento, según Reade, roza lo «genial».

Es un antiguo alumno de Eton y estudiante de Oxford, se sabe de memoria casi todos los clásicos griegos y latinos, puede boxear con púgiles y ganar el Diamond Sculls en Henley. Vive increíbles aventuras en las que, por supuesto, hace gala de un heroísmo intachable, y luego, a los veinticinco años, hereda una fortuna, se casa con Julia Dodd y se establece en las afueras de Liverpool, en la misma casa que sus suegros:

> Todos vivieron juntos en Albion Villa, gracias a Alfred […] ¡Oh, dichosa casita! Eras lo más parecido al Paraíso que pueda serlo una morada habitada por mortales. No obstante, llegó un día en que tus paredes no pudieron albergar a todos tus felices habitantes. Julia le dio a Alfred un niño precioso; añádanse dos niñeras, y la casa parecía a punto de explotar. Dos meses más, y Alfred y su mujer se mudaron a la vivienda de al lado. Estaba solo a veinte metros de allí; y hubo dobles motivos para el traslado. Como suele suceder tras una larga ausencia, el cielo concedió al capitán y a la señora Dodd otro niño que jugase sobre sus rodillas, etcétera, etcétera.

Es el típico final feliz victoriano: una enorme familia de tres o cuatro generaciones abarrotando la misma casa y multiplicándose sin cesar como un banco de ostras. Lo más llamativo es la vida cómoda, protegida y sin esfuerzos que implica. Ni siquiera se trata de una ociosidad violenta, como la del señor Western. He ahí el significado del trasfondo urbano de Dickens y de su falta de interés por el lado canalla, deportivo o militar de la vida. Sus protagonistas, en cuanto consiguen dinero y se «establecen», no solo no se dignarían a trabajar, sino a montar a caballo, cazar, disparar, combatir en duelo, fugarse con actrices o perder dinero en las carreras. Se limitarían a vivir en sus casas y

a llevar una vida respetable en un lecho de plumas, y a ser posible cerca de algún pariente que llevara exactamente el mismo tipo de vida:

> Lo primero que hizo Nicholas cuando se convirtió en un próspero y acaudalado comerciante fue comprar la antigua casa de su padre. Con el paso del tiempo, empezó a estar rodeado de preciosos niños y tuvo que ampliarla y reformarla, pero no derribó ninguna de las antiguas habitaciones ni arrancó ningún árbol, no cambió ni quitó nada que le recordara al pasado.
>
> A un tiro de piedra había otra casa, también animada por las agradables voces de los niños, en la que vivía Kate [...] la misma criatura amable y sincera, la misma hermana cariñosa y feliz con todo lo que la rodeaba en los días de su infancia.

Es el mismo ambiente incestuoso del pasaje de Reade citado antes, y está claro que para Dickens se trata del final perfecto. Se consigue en *Nicholas Nickleby, Martin Chuzzlewit* y *Pickwick*, y hay aproximaciones a él, en mayor o menor grado, en casi todas las demás novelas. Las excepciones son *Tiempos difíciles* y *Grandes esperanzas*; la última, de hecho, incluye un «final feliz», pero contradice la tendencia general del libro y fue añadido a petición de Bulwer Lytton.

El ideal al que se aspira parece ser, por tanto, algo así: cien mil libras, una casa antigua y pintoresca cubierta de hiedra, una mujer dulce y femenina, una caterva de críos y ningún trabajo. Todo es seguro, dulce, pacífico y, ante todo, doméstico. En el cementerio cubierto de musgo que hay siguiendo el camino, están las tumbas de los allegados que fallecieron antes de produ-

cirse el final feliz. Los criados son cómicos y feudales, los niños balbucean a tus pies, los viejos amigos se sientan junto a tu chimenea a hablar del pasado, hay una sucesión infinita de comidas copiosas, ponche frío, jerez caliente, lechos de pluma y calentadores de cama, fiestas navideñas con acertijos y la gallina ciega, pero nunca ocurre nada aparte del nacimiento anual de rigor. Lo curioso es que resulta una imagen verdaderamente feliz, o al menos Dickens consigue que lo parezca. Con concebir dicha existencia le parece suficiente. Solo con eso bastaría para saber que han pasado más de cien años desde que escribiera su primer libro. Ningún hombre moderno podría combinar tanta vitalidad con semejante falta de propósito en la vida.

5

A estas alturas es probable que cualquiera a quien le guste Dickens y haya leído lo que llevo escrito esté enfadado conmigo.

He estado hablando de Dickens solo en lo relativo a su «mensaje», y casi he pasado por alto sus cualidades literarias. Pero todos los escritores, sobre todo los novelistas, tienen un «mensaje», tanto si lo admiten como si no, y los detalles más ínfimos de su obra están influidos por él. Todo arte es propaganda. Ni a Dickens ni a la mayoría de los novelistas victorianos se les habría ocurrido negarlo. Por otro lado, sin embargo, no toda la propaganda es arte. Como dije antes, Dickens es uno de esos escritores que vale la pena apropiarse. Es lo que han hecho los marxistas, los católicos y, sobre todo, los conservadores. La pregunta es: ¿por qué? ¿Por qué iba a interesarse alguien por Dickens? ¿Por qué me intereso yo por él?

Es una pregunta de difícil respuesta. Por lo general, una preferencia estética, o bien es algo inexplicable, o bien está tan co-

rrompida por motivos no estéticos como para que uno se pregunte si la crítica literaria no será una enorme sarta de estupideces. En el caso de Dickens, el factor que lo complica todo es nuestra familiaridad con él. Es uno de esos «grandes autores» que a todo el mundo le obligan a tragarse en la infancia. En esa época produce rebelión y vómitos, pero después puede causar otros efectos secundarios. Por ejemplo, casi todo el mundo siente cierto afecto por los poemas patrióticos que aprendió de memoria cuando era niño, «Marineros de Inglaterra» o «La carga de la brigada ligera», por ejemplo. Lo que nos gusta no son tanto los poemas como los recuerdos que evocan. Y con Dickens ocurre lo mismo. Probablemente haya ejemplares de uno o dos de sus libros en casi todas las casas inglesas. Muchos niños empiezan a familiarizarse con sus personajes antes de saber leer, pues Dickens tuvo suerte con sus ilustradores, y lo que se asimila tan pronto no resiste ningún juicio crítico. Asimismo, si uno se para a meditarlo, piensa en todo lo que es malo y estúpido en Dickens: los argumentos manidos, los personajes increíbles, las *longueurs*, los párrafos en verso blanco, las horribles páginas de *pathos.* Y luego se pregunta: cuando digo que me gusta Dickens, ¿no será que me gusta recordar mi infancia? ¿Es Dickens solo una institución?

En el caso de que lo sea, es una de esas instituciones de las que no hay forma de rehuir. Resulta difícil calcular con qué frecuencia piensa uno en un escritor, aunque sea de su gusto; pero dudo que nadie que haya leído a Dickens pueda pasar más de una semana sin acordarse de él en uno u otro contexto. Tanto si nos gusta como si no, está ahí, como la columna de Nelson. En cualquier momento podemos recordar una escena o un personaje, tal vez sacados de un libro cuyo título ni siquiera recordamos. ¡Las cartas de Micawber! ¡Winkle en el estrado de los testigos! ¡La señora Gamp! ¡La señora Wititterly y sir Tumley Snu-

ffim! ¡La pensión de la señora Todgers! (George Gissing decía que cuando pasaba cerca del Monumento nunca pensaba en el Gran Incendio de Londres, sino en la pensión Todgers). ¡La señora de Leo Hunter! ¡Squeers! ¡Silas Wegg y el *Declive y caída del Imperio ruso*! ¡La señorita Mills y el desierto del Sáhara! ¡Wopsle interpretando a Hamlet! ¡La señora Jellyby! Mantalini, Jerry Cruncher, Barkis, Pumblechook, Tracy Tupman, Skimpole, Joe Gargery, Pecksniff…, y así sucesivamente. No es tanto una serie de libros como una especie de mundo. Y no un mundo puramente cómico, pues parte de lo que recuerda uno de Dickens es su morbosidad y necrofilia victorianas, las escenas sangrientas y escabrosas: la muerte de Sikes, la combustión espontánea de Krook, Fagin en la celda de los condenados, las mujeres tejiendo en torno a la guillotina. Todo eso ha calado de modo sorprendente incluso en la imaginación de gente a la que Dickens le trae sin cuidado. Un comediante de cabaret puede (o al menos podía hasta hace poco tiempo) salir al escenario e interpretar a Micawber o a la señora Gamp con la seguridad de que el público lo entenderá, aunque ni siquiera uno de cada veinte haya leído un libro de Dickens hasta el final. Incluso quienes le desprecian lo citan sin darse cuenta.

Dickens es un escritor al que se puede imitar, hasta un cierto punto. En la literatura genuinamente popular, por ejemplo, en la versión de *Sweeny Todd* interpretada en el teatro de Elephant and Castle lo han plagiado desvergonzadamente. No obstante, lo que han imitado es solo una tradición que el propio Dickens tomó y desarrolló de novelistas anteriores: el culto al «carácter», es decir, la excentricidad. Lo que no puede imitarse es la fertilidad de sus invenciones, que no son tanto invenciones de personajes, y menos aún de «situaciones», como de giros y detalles concretos. La marca más inconfundible y destacada de la escritura de Dickens es el detalle innecesario. He aquí un ejemplo

de lo que quiero decir. La historia contada más abajo no es especialmente divertida, pero hay una frase en ella que es tan característica como una huella dactilar. Jack Hopkins, en la fiesta de Bob Sawyer, cuenta la anécdota del niño que se tragó el collar de su hermana:

> Al día siguiente, el niño se tragó dos cuentas; un día después, se embuchó otras tres, y así sucesivamente, hasta que al cabo de una semana se había tragado el collar entero, veinticinco cuentas en total. La hermana, que era muy trabajadora y pocas veces se permitía algún capricho, lloró amargamente por la desaparición del collar, lo buscó por todas partes, aunque no hace falta decir que no lo encontró. Unos días después, la familia estaba cenando —paletilla de cordero asada con patatas— y el niño, que no tenía hambre, estaba jugando en la estancia cuando de pronto se oyó un ruido muy raro, como una tormenta de granizo. «No hagas eso, hijo», dijo el padre. «No he hecho nada», respondió el niño. «Bueno, pues no lo hagas más», insistió el padre. Se produjo una pausa y el ruido volvió a empezar más fuerte que nunca. «Perdona que insista, hijo —dijo el padre—, pero te vas a ir a tu cuarto en menos que canta un gallo». Zarandeó al chico para que le obedeciera y se oyó un repiqueteo como nadie había oído antes. «Caramba, está dentro del niño —exclamó el padre—. ¡Tiene la difteria por dentro!». «No, padre —dijo el niño antes de echarse a llorar—, es el collar. Me lo he tragado». El padre cogió al niño en brazos y corrió al hospital, con las cuentas repiqueteando en su estómago con el balanceo y la gente mirando desde las ventanas y los sótanos para ver

de dónde procedía aquel ruido tan raro. «Ahora está en el hospital —dijo Jack Hopkins—, ¡y hace tanto ruido cuando pasea por ahí que no tienen más remedio que envolverlo en el abrigo del guardia para que no despierte a los demás pacientes!».

En conjunto, la anécdota podría aparecer en cualquier periódico satírico decimonónico. Pero el toque dickensiano inconfundible, lo que no se le habría ocurrido a nadie, es lo de la paletilla de cordero con patatas. ¿Cómo ayuda a la progresión de la historia? La respuesta es que en modo alguno. Es totalmente innecesaria, un florido garabato al borde de la página; pero es con esos garabatos con los que Dickens consigue crear un ambiente especial. La otra característica en la que uno repara es en el modo tan prolijo que tiene de contar una historia. Un ejemplo interesante, demasiado largo para reproducirlo aquí, es el relato del paciente testarudo que cuenta Sam Weller en el capítulo XLIV de *Los papeles de Pickwick*. Resulta que tenemos con qué compararla porque, consciente o inconscientemente, Dickens está plagiando. La anécdota la cuenta también un antiguo escritor griego. No he encontrado el pasaje, pero lo leí hace años en el colegio, y es más o menos como sigue:

A cierto tracio, famoso por su testarudez, le advirtió el médico de que si bebía una jarra de vino moriría. El tracio se bebió la jarra de vino e, inmediatamente después, saltó desde el tejado de su casa y se mató. «Así —dijo— probaré que no es el vino lo que me ha matado».

Narrada por el griego, la anécdota se reduce a eso, a unas pocas líneas. Contada por Sam Weller, se prolonga unas mil palabras. Mucho antes de llegar al final, nos ha hablado de la ropa

del paciente, de sus comidas, sus modales e incluso de los periódicos que lee y de la peculiar forma del carruaje del médico, que sirve para ocultar que los pantalones del cochero no pegan con su levita. Luego está el diálogo entre el médico y el paciente: «Los bizcochos son saludables, señor», dice el paciente. «No lo son, caballero», responde el médico muy enfadado, etcétera, etcétera. Al final, la historia original queda enterrada por los detalles. Y lo mismo ocurre en todos los pasajes típicos de Dickens. Su imaginación lo cubre todo, como una especie de mala hierba. Squeers se levanta para arengar a sus alumnos, y acto seguido nos habla del padre Bolder, a quien le faltaban dos libras y diez peniques, y de la madrastra de Mobbs, que lo llevó a su cama cuando se enteró de que no quería comer manteca con la esperanza de que el señor Squeers le hiciese cambiar de idea a base de azotes. La señora de Leo Hunter escribe un poema, «Rana agonizante», y nos cita dos estrofas. A Boffin se le ocurre hacerse pasar por avaro y, al instante, estamos inmersos en las viles biografías de unos avaros del siglo XVIII, con nombres tan pintorescos como Vulture Hopkins y reverendo Blewberry Jones, y capítulos con encabezamientos como «La historia de las empanadas de cordero» y «Los tesoros de un montón de estiércol». La señora Harris, que ni siquiera existe, acumula más detalles que tres personajes en cualquier novela normal. Justo a mitad de una frase sabemos, por ejemplo, que el feto de su sobrino recién nacido fue exhibido en una botella en la Feria de Greenwich, junto con la dama de ojos rosas, el enano prusiano y el esqueleto viviente. Joe Gargery describe cómo se colaron los ladrones en casa de Pumblechook, el comerciante de cereales y semillas, «y se llevaron la caja registradora y la caja del dinero, se bebieron su vino, se comieron su comida, lo abofetearon, le retorcieron la nariz, lo ataron a la cama, le dieron de golpes y le llenaron la boca de plantas floridas para que no gritase».

Una vez más encontramos el inconfundible toque dickensiano —las plantas floridas—, pero cualquier otro novelista habría reproducido solo la mitad de esos ultrajes. Todo se va amontonando, detalle sobre detalle, bordado sobre bordado. Resulta fútil apuntar que eso es rococó, pues lo mismo podría decirse de un pastel de boda. O te gusta o no te gusta. Otros escritores decimonónicos, como Surtees, Barham, Thackeray o incluso Marryat, comparten ese estilo prolijo y abrumador de Dickens, pero ninguno a la misma escala. El atractivo de esos escritores depende hoy en parte de cierto sabor de época, y aunque Marryat sigue siendo un «escritor para niños» y Surtees goza de una fama casi legendaria entre los aficionados a la caza, es probable que los lea sobre todo gente más bien libresca.

Significativamente, los libros más exitosos de Dickens (no sus mejores libros) son *Los papeles de Pickwick*, que no es una novela, y *Tiempos difíciles* e *Historia de dos ciudades*, que no son divertidos. Como novelista, su fertilidad natural constituye un gran obstáculo, pues ese sentido paródico al que nunca logra resistirse irrumpe constantemente en las situaciones más serias. Un buen ejemplo es el capítulo inicial de *Grandes esperanzas.* El preso fugado, Magwitch, acaba de atrapar al niño de seis años Pip en el cementerio. La escena empieza de un modo terrorífico desde el punto de vista de Pip. El preso, cubierto de barro y con los grilletes colgando de una pierna, salta de pronto de entre las tumbas, agarra al niño, lo pone patas arriba y le vacía los bolsillos. Después lo amenaza para que le lleve comida y una lima:

> […] me puso de pie sujetándome los brazos encima de la lápida y prosiguió en estos términos:
>
> «Mañana, a primera hora, me traerás la lima y los víveres. Llévalo todo a la vieja batería que se ve allí. Hazlo y no te atrevas a decir nada ni dar a entender

que me has visto a mí ni a nadie, y te dejaré seguir con vida. De lo contrario, si no sigues mis instrucciones hasta el más ínfimo detalle, te arrancaré el corazón y el hígado, los asaré y me los comeré. No creas que estoy solo, por más que haya podido parecértelo. Hay conmigo un joven escondido, y comparado con él soy un ángel. Ese joven está escuchando lo que digo y tiene un modo peculiar de arrancarles el corazón y el hígado a los niños. De nada sirve que un niño intente ocultarse de él. Podrá cerrar la puerta, meterse caliente en su cama, arroparse y cubrirse con las sábanas, creerse cómodo y a salvo, pero el joven del que te hablo se colará en su casa y lo abrirá en canal. Hasta ahora he podido impedir, con grandes dificultades, que ese joven te haga daño. Pero es muy difícil. ¿Qué dices ahora?».

Sencillamente Dickens ha sucumbido a la tentación. Para empezar, ningún hombre hambriento y perseguido hablaría de ese modo. Además, aunque su arenga demuestra una considerable comprensión del modo en que funciona la imaginación infantil, sus palabras no concuerdan con lo que ocurre después. Convierten a Magwitch en una especie de tío malvado sacado de una pantomima, o, si lo vemos con la mirada de un niño, en un monstruo espantoso. Sin embargo, después demuestra no ser ni lo uno ni lo otro y su exagerada gratitud, que es en lo que se basa la trama, resulta increíble precisamente por esas palabras. Como de costumbre, le ha traicionado su imaginación. Los detalles pintorescos eran demasiado buenos para renunciar a ellos. Incluso con personajes más íntegros que Magwitch, suele dejarse enredar por alguna frase tentadora. El señor Murdstone, por ejemplo, tiene la costumbre de terminar las clases matutinas que imparte a David Copperfield con una horrible suma.

«Si voy a una quesería y compro cinco mil quesos de Gloucester a cuatro peniques y medio cada uno, precio actual…», empieza siempre. Una vez más, el típico detalle dickensiano: los quesos de Gloucester. No obstante, es un toque demasiado humano para Murdstone; él habría sumado cinco mil cajas fuertes. Cada vez que toca ese registro, la unidad de la novela se ve perjudicada. No es que importe demasiado, porque es evidente que Dickens es un autor en el que las partes son más importantes que el conjunto. En él todo son fragmentos y detalles —una arquitectura carcomida, pero con gárgolas maravillosas—, y nunca brilla más que al forjar algún personaje que después tendrá que comportarse de manera incoherente.

Por supuesto, no es frecuente atacar a Dickens diciendo que sus personajes se comportan de forma incoherente. Por lo general se le acusa justo de lo contrario. Se supone que sus personajes son «tipos» que representan con crudeza un único rasgo y a los que añade una etiqueta que los hace reconocibles. La acusación habitual es decir que Dickens es «solo un caricaturista», lo que supone al mismo tiempo cometer una injusticia y hacerle justicia. Para empezar, no se consideraba un caricaturista, y siempre introducía personajes que deberían haber sido puramente estáticos. Squeers, Micawber, la señorita Mowcher[3], Wegg, Skimpole, Pecksniff y muchos otros acaban implicados en «tramas» en las que se encuentran fuera de lugar y en las que se comportan de manera bastante increíble. Empiezan como transparencias de linterna mágica y acaban metidos en una película de tercera. A veces es posible señalar una única frase en la que se destruye la ilusión original. Hay una frase así en *David Copperfield*. Después de la famosa cena (en la que la pierna de cordero queda poco hecha), David acompaña a la puerta a sus invitados y detiene a Traddles en lo alto de las escaleras:

—Traddles —dije—, el señor Micawber no tiene mala intención, pobre hombre; pero yo en su lugar no le prestaría nada.

—Mi querido Copperfield —respondió Traddles con una sonrisa—, no tengo nada que prestarle.

—Tiene usted un nombre, ¿no? —contesté.

Cuando uno lee esta observación resulta un tanto impactante, aunque algo así era inevitable más tarde o más temprano. La historia es bastante realista y David está creciendo; por fuerza tiene que terminar viendo a Micawber como lo que es, un sinvergüenza y un sablista. Luego, por supuesto, el sentimentalismo de Dickens acaba dominándole y concede a Micawber una segunda oportunidad. Sin embargo, a partir de ese momento, y a pesar de sus esfuerzos desesperados, el Micawber original no vuelve a recuperarse. Por lo general, la «trama» en que se enredan los personajes de Dickens no es particularmente creíble aunque intente aparentar cierta realidad, pero el mundo al que pertenecen es un país inexistente, una especie de eternidad, y, en ese sentido, lo de decir que es «solo un caricaturista» no equivale a una condena. El hecho de que se piense en Dickens como un caricaturista, aunque él se esforzara en ser otra cosa, es tal vez la prueba más clara de su genio. Las monstruosidades que creó son recordadas como tales, por más que aparezcan en melodramas más o menos inverosímiles. El primer impacto es tan vívido que nada que ocurra después puede borrarlo. Al igual que ocurre con la gente que conocemos en la infancia, las recordamos con una actitud particular y haciendo algo particular. La señora Squeers siempre está tomando medicinas a cucharadas, la señora Gummidge siempre está lloriqueando, la señora Gargery siempre está golpeándole la cabeza a su marido contra la pared, la señora Jellyby siempre está escribiendo tratados fi-

lantrópicos mientras descuida a sus hijos; y ahí están, fijas para siempre como relucientes miniaturas pintadas en cajitas de rapé, totalmente fantásticas e increíbles, y no obstante más sólidas e infinitamente memorables que los personajes de otros novelistas más serios. Incluso para su época, Dickens era un escritor extraordinariamente artificioso. Tal como dijo Ruskin, «escogía trabajar en un círculo de fuego». Sus personajes están incluso más deformados y simplificados que los de Smollett. Pero no hay normas a la hora de escribir novelas, y la única prueba que vale la pena tener en cuenta para una obra de arte es su supervivencia. Los personajes de Dickens la han superado, aunque quienes los recuerdan apenas los consideren seres humanos. Son monstruos, pero no hay duda de que existen.

En cualquier caso, escribir sobre monstruos tiene una desventaja, y es que Dickens solo puede dirigirse a ciertos espíritus. Hay extensos ámbitos de la imaginación humana que ni siquiera aborda tangencialmente. En ninguno de sus libros hay sentimiento poético ni auténtica tragedia, e incluso el amor sexual queda fuera de su alcance. En realidad, sus libros no son tan asexuados como se dice a veces, y, teniendo en cuenta la época en que escribió, resultan bastante explícitos. Aun así, en él no hay ni rastro de lo que encontramos en *Manon Lescaut, Salambó, Carmen* o *Cumbres borrascosas*. Según Aldous Huxley, D. H. Lawrence dijo una vez que Balzac era un «enano gigantesco», y, en cierto sentido, lo mismo puede afirmarse de Dickens. Hay mundos enteros que, o bien desconoce por completo, o bien no le interesa citar. Salvo de un modo muy indirecto, no se puede aprender gran cosa de Dickens. Y eso nos induce a pensar casi de inmediato en los grandes novelistas rusos del siglo XIX. ¿Por qué el alcance de Tolstói parece mayor que el de Dickens? ¿Por qué da la impresión de ser capaz de contarnos mucho más sobre sí mismo? No es cuestión de talento; ni siquiera, en último ex-

tremo, de una mayor inteligencia. Es porque escribe de personas que cambian. Sus personajes se esfuerzan en dar forma a sus almas, mientras que en Dickens son perfectos y están ya terminados. En mi imaginación, los personajes de Dickens están más presentes y más vivos que los de Tolstói, pero siempre en una actitud única e inmutable, como cuadros o partes del mobiliario. No se puede mantener una conversación imaginaria con un personaje de Dickens como podría mantenerse con, digamos, Piotr Bezukhov. Y no solo porque Tolstói sea más serio, puesto que también hay personajes cómicos con quienes uno podría conversar —Bloom, por ejemplo, o Pécuchet, o incluso el señor Polly de Wells—, sino porque los personajes de Dickens no tienen vida interior. Dicen exactamente lo que tienen que decir, pero es imposible imaginarlos hablando de ninguna otra cosa. Nunca aprenden, nunca especulan. El más meditativo de todos quizá sea Paul Dombey, y sus pensamientos rozan la sensiblería. ¿Significa eso que las novelas de Tolstói son «mejores» que las de Dickens? La verdad es que es absurdo efectuar tales comparaciones en términos de «mejor» o «peor». Si me viese obligado a comparar a Tolstói con Dickens, diría que el atractivo del primero será mayor a largo plazo, porque el segundo difícilmente resulta comprensible fuera de la cultura inglesa; sin embargo, Dickens es capaz de llegar a la gente sencilla, mientras que Tolstói no. Los personajes de Tolstói pueden cruzar fronteras, y los de Dickens pueden aparecer retratados en un anuncio de cigarrillos. Pero elegir entre uno y otro es tan necesario como elegir entre una rosa y una salchicha. Apenas tienen nada en común.

6

Si Dickens hubiese sido solo un escritor cómico, lo más probable es que hoy nadie lo recordara. O, en el mejor de los casos,

habrían sobrevivido algunos de sus libros, al igual que lo han hecho *Frank Fairleigh, Mr. Verdant Green* y *Mrs. Caudle's Curtain Lectures,* como una especie de resaca del ambiente victoriano, un agradable aroma de ostras y cerveza negra. ¿Quién no ha pensado a veces que es «una pena» que Dickens dejara de lado la vena de *Pickwick* para escribir libros como *La pequeña Dorrit* y *Tiempos difíciles*? La gente siempre le exige a un novelista popular que escriba el mismo libro una y otra vez, olvidando que quien puede escribir el mismo libro dos veces no puede hacerlo una sola. Cualquier escritor que no sea totalmente exánime se mueve en una especie de parábola, y la curva de descenso está implícita en la de ascenso. Joyce tiene que empezar con la frígida competencia de *Dublineses* y concluir con el lenguaje onírico de *Finnegans Wake*, pero *Ulises* y *Retrato del artista adolescente* forman parte de la trayectoria. Lo que impulsó a Dickens hacia una forma artística para la que en realidad no estaba hecho y, al mismo tiempo, lo convirtió en memorable, fue sencillamente que era un moralista, su conciencia de «tener algo que decir». Siempre está predicando un sermón, y en eso radica el secreto último de su inventiva, pues la única forma de crear es implicándose. Ningún escritorzuelo que quisiera ser gracioso habría podido crear personajes como Squeers y Micawber. Cualquier chiste que valga la pena tiene detrás una idea, y por lo general subversiva. Dickens puede seguir siendo divertido porque se opone a la autoridad, y la autoridad siempre es risible. Siempre hay sitio para otro pastel de crema.

Aunque su radicalismo no puede ser más impreciso, no deja de estar presente. He ahí la diferencia entre ser un moralista y un político. No hace propuestas constructivas, ni siquiera llega a comprender con claridad la sociedad a la que ataca, sino que solo tiene la percepción emocional de que algo no funciona. Lo único que acierta a decir es «Sed honrados», que, como he insi-

nuado antes, no es tan superficial como parece. La mayoría de los revolucionarios son conservadores en potencia, pues creen que todo puede solucionarse cambiando la forma de la sociedad, y una vez realizado ese cambio, como ocurre a veces, no les parece necesario ninguno más. Dickens no adolece de esa tosquedad intelectual. La imprecisión de su descontento es señal de su permanencia. No se enfrenta a tal o cual institución, sino, como dice Chesterton, a «una expresión del rostro humano». Dicho a grandes rasgos, su moralidad es la moralidad cristiana, pero, a pesar de su educación anglicana, era en esencia un cristiano bíblico, tal como se esforzó en dejar claro al redactar su testamento. En cualquier caso, no se le puede describir propiamente como un hombre religioso. Sin duda «creía», pero la religión, en el sentido de la devoción, no parece haber ocupado gran parte de su tiempo[4]. Es cristiano en su alineamiento casi instintivo con los oprimidos y contra los opresores. Automáticamente, en todo momento está de parte de los desvalidos. Si se quiere llevar eso hasta sus consecuencias lógicas, es necesario cambiar de bando cuando el desvalido deja de serlo, y de hecho es lo que tiende a hacer Dickens. Por ejemplo, detesta a la Iglesia católica, pero se pone de su parte en cuanto los católicos se convierten en los perseguidos (*Barnaby Rudge*). Aún detesta más a la clase aristocrática, pero en el momento en que son derrocados (en los capítulos revolucionarios de *Historia de dos ciudades*) sus simpatías cambian. Siempre que se aparta de esa actitud emocional acaba extraviándose. Un ejemplo bien conocido lo encontramos al final de *David Copperfield*, donde notamos que algo no acaba de encajar. Y es que los capítulos finales están impregnados, leve pero perceptiblemente, del culto al éxito. Es el evangelio según Smiles, no el evangelio según Dickens. Se quita de encima a los personajes humildes y atractivos, Micawber amasa una fortuna, Heep va a la cárcel —dos sucesos clara-

mente imposibles— e incluso Dora muere para dejar paso a Agnes. Si se quiere, es posible identificar a Dora con la mujer de Dickens y a Agnes con su cuñada, pero lo esencial es que Dickens se ha «vuelto respetable» y ha violentado su propia naturaleza. Tal vez por eso Agnes sea la más antipática de sus heroínas, el verdadero ángel sin piernas de la novela victoriana, casi tan mala como la Laura de Thackeray.

Ningún adulto puede leer a Dickens sin notar sus limitaciones, y aun así ahí está su generosidad innata, que actúa como una especie de ancla y casi siempre lo deja donde debe estar. Es probable que en eso radique el secreto de su popularidad. Una de las características de la cultura popular occidental es una afable antinomia muy al estilo de Dickens. La encontramos en los cuentos populares y en las canciones cómicas, en figuras imaginarias como Mickey Mouse y Popeye el Marino (ambos variantes de Juanito el Matagigantes), en la historia del socialismo de las clases trabajadoras, en las protestas populares (siempre ineficaces, pero no siempre un fraude) contra el imperialismo, en el impulso que mueve a un jurado a conceder indemnizaciones excesivas cuando el coche de un rico atropella a un pobre; es la emoción de ponerse siempre del lado del desvalido y de los débiles frente a los fuertes. En cierto modo se trata de una emoción cincuenta años anticuada. El hombre corriente sigue viviendo en el mundo mental de Dickens, pero casi todos los intelectuales modernos se han pasado a una u otra variante de totalitarismo. Desde el punto de vista marxista o fascista, casi todo lo que defiende Dickens puede descartarse como «moralidad burguesa», pero, desde una perspectiva moral, no había nada más «burgués» que las clases trabajadoras inglesas. La gente corriente de los países occidentales nunca ha entrado mentalmente en el mundo del «realismo» y el poder de la política. Puede que lo haga pronto, en cuyo caso Dickens quedará tan trasno-

chado como el coche de caballos, pero en su época y en la nuestra ha sido popular sobre todo porque supo expresar de un modo cómico, simplificado y, por tanto, memorable la decencia innata de la gente corriente. Y es importante subrayar que, desde ese punto de vista, es posible describir como tal a gente muy diversa. En un país como Inglaterra, a pesar de su estructura de clases, existe cierta unidad cultural. Durante toda la era cristiana y sobre todo a partir de la Revolución francesa, el mundo occidental se ha obsesionado con la idea de la libertad y la igualdad; es solo una idea, pero ha calado en todas las capas sociales. En todas partes encontramos injusticias atroces, crueldades, mentiras y actitudes esnob, pero no hay mucha gente capaz de considerarlas con la indiferencia de, por ejemplo, un romano propietario de esclavos. Incluso los millonarios tienen un vago sentimiento de culpa, como el perro que se come una pierna de cordero robada. Casi todo el mundo, con independencia de cuál sea su comportamiento, responde con emoción a la idea de la fraternidad entre los seres humanos. Dickens dio voz a un código en el que la gente creía y en el que en conjunto sigue creyendo, incluso aunque lo quebrante. De otro modo resulta difícil explicar al mismo tiempo por qué lo leían los obreros (algo que no ha ocurrido con ningún otro novelista de su talla) y por qué está enterrado en la abadía de Westminster.

Cuando uno lee cualquier obra marcadamente individual, tiene la impresión de estar viendo un rostro detrás de cada página. No tiene por qué ser la cara del escritor. Me sucede con Swift, con Defoe, con Fielding, con Stendhal, con Thackeray y con Flaubert, aunque en algunos casos ignoro qué aspecto tenían y tampoco quiero saberlo. Lo que uno ve es la cara que el escritor debería tener. Pues bien, en el caso de Dickens veo un rostro que no es el de las fotografías, aunque se le parece. Es el rostro de un hombre de unos cuarenta años, rubicundo y con

perilla. Se está riendo con una risa un tanto enfurecida, pero sin rastro de triunfo ni maldad. Es el rostro de un hombre que siempre está luchando contra algo, pero que lo hace abiertamente y sin miedo, el rostro de un hombre generoso y airado; en otras palabras, un liberal decimonónico, una inteligencia libre, un tipo odiado por igual por todas las malolientes y alicortas ortodoxias que pugnan hoy por dominar nuestras almas.

Semanarios juveniles
11 de marzo de 1940

Nunca se puede adentrar uno lo suficiente en un barrio empobrecido de cualquier gran ciudad sin toparse con una pequeña papelería o quiosco. Por regla general, la apariencia de estas tiendecitas es casi siempre la misma; fuera, unos cuantos carteles anuncian el *Daily Mail* y el *News of the World*, hay un escaparate cochambroso, con refrescos y paquetes de Players, y el interior es oscuro, huele a regaliz y a golosinas, y está tapizado del suelo al techo con semanarios de una pésima calidad de impresión que se venden a dos peniques, la mayor parte con chillonas ilustraciones de cubierta a tres tintas.

Con la excepción de los diarios matutinos y vespertinos, el género de estas tiendas casi nunca se solapa con el de los grandes quioscos. Su principal línea de venta es la de los semanarios a dos peniques, que presentan una cantidad y una variedad punto menos que increíble. Todas las aficiones y pasatiempos —pájaros enjaulados, calado y marquetería, carpintería, apicultura, palomas mensajeras, filatelia, ajedrez— cuentan al menos con un semanario dedicado a sus asuntos, pero es corriente que haya varios. La jardinería, la ganadería, la horticultura y los animales domésticos cuentan al menos con una veintena de revistas. Luego están los periódicos deportivos, los periódicos con la programación de la radio, los tebeos infantiles, los periódicos de cotilleos como *Tit-Bits*, la amplia gama de revistas y periódicos dedicados al cine, que explotan en mayor o menor medida las

piernas de las mujeres, las diversas revistas gremiales, las revistas con novelas para mujeres (*Oracle, Secrets, Peg's Paper,* etcétera, etcétera), las revistas de ganchillo y punto de cruz —son tan numerosas que ocuparían por sí solas todo el escaparate— y la extensa serie de «revistas americanas» (*Fight Stories, Action Stories, Western Short Stories,* etcétera), que se importan en pésimas condiciones de Estados Unidos y se venden a dos o tres peniques a lo sumo. Y los periódicos propiamente dichos editan también novelitas a cuatro peniques: las de *Aldine Boxing,* la *Biblioteca de Amigos del Muchacho*, la *Biblioteca de las Niñas* y muchas más.

Es probable que todo lo que contienen estas tiendas de barrio sea el mejor indicio con que contamos acerca de lo que siente y piensa la gran mayoría de la población inglesa. Desde luego, no existe nada ni la mitad de revelador en forma de documento. Las novelas que más se venden, por ejemplo, dicen mucho, pero es que la novela está destinada de manera casi exclusiva a un público que se encuentra por encima del nivel salarial de las cuatro libras por semana. Las películas son probablemente una guía mucho menos fidedigna sobre el gusto popular, porque la industria cinematográfica es casi un monopolio, con lo que no se ve en la obligación de estudiar atentamente a su público. Lo mismo cabe decir en cierta medida de los diarios y de la mayor parte de los programas de radio. No es este el caso de los semanarios de circulación bastante reducida y temática especializada. Periódicos como *Exchange and Mart* («Cambio y Mercado»), por ejemplo, o *Cage-birds* («Aves Enjauladas»), o el *Oracle*, el *Prediction* o el *Matrimonial Times*, existen única y exclusivamente porque hay una demanda de ellos, y por eso reflejan la mentalidad de sus lectores de una manera que un gran diario de circulación nacional, con una tirada de millones de ejemplares, no podría reflejar.

Aquí tan solo me ocuparé de una serie de periódicos, los semanarios juveniles de dos peniques, a menudo descritos, si bien con gran inexactitud, como «tostones de a penique». Estrictamente dentro de este género figuran al menos diez publicaciones: *Gem, Magnet, Modern Boy, Triumph* y *Champion*, de las que es propietaria la firma Amalgamated Press, y *Wizard, Rover, Skipper, Hotspur* y *Adventure*, que pertenecen a D. C. Thomson & Co. Desconozco qué circulación tienen estas publicaciones. Los directores y propietarios se niegan a dar ninguna cifra. En cualquier caso, la circulación de una publicación que imprime relatos por entregas ha de sufrir por fuerza grandes fluctuaciones. De todos modos, no cabe duda de que el público total de estas diez publicaciones es muy nutrido. Se hallan a la venta en todas las localidades de Inglaterra, y prácticamente cualquier muchacho con afición a la lectura pasa por una fase en la que lee uno o varios semanarios de esta índole. *Gem* y *Magnet*, de largo los más antiguos, son de un tipo que se diferencia bastante de los demás, y es evidente que han perdido parte de su popularidad en los últimos años. Un buen número de muchachos los consideran anticuados y «lentos». No obstante, de ellos quiero ocuparme en primer lugar, porque psicológicamente son más interesantes que los demás, y también porque la mera pervivencia de estas publicaciones hasta la década de 1930 es un fenómeno cuando menos asombroso.

Gem y *Magnet* son publicaciones hermanas (los personajes de una a menudo aparecen en la otra), y las dos echaron a andar hace más de treinta años. En aquel entonces, junto con *Chums* y la vieja *BOP* (*Boy's Own Paper*), eran las principales publicaciones para chicos, y siguieron conservando esa posición dominante hasta hace muy poco. Todas las semanas, cada una de ellas contiene un relato de tema colegial de unas quince mil o veinte mil palabras, un relato con sentido propio, aunque por

lo común suele guardar relación en mayor o menor grado con el de la semana anterior. *Gem*, además del relato, incluye un folletín de aventuras. Por lo demás, las dos son tan similares que pueden ser tratadas como si fueran una única publicación, aun cuando *Magnet* ha sido la más conocida de las dos, seguramente porque posee un personaje realmente de primera clase, el rechoncho Billy Bunter.

Los relatos versan sobre lo que pasa por ser la vida en los colegios privados, colegios (Greyfriars, en *Magnet*; St. Jim, en *Gem*) que son descritos como antiquísimas instituciones muy de moda, del estilo de Eton o Winchester. Los personajes principales son muchachos de catorce o quince años, de modo que los chicos mayores o menores aparecen solo en pasajes muy breves. Al igual que Sexton Blake y Nelson Lee, estos muchachos siguen igual semana tras semana, un año tras otro, sin envejecer jamás. Muy de vez en cuando llega un chico nuevo o desaparece un personaje secundario, pero lo cierto es que el elenco apenas ha sufrido alteraciones en los últimos veinticinco años. Los principales personajes de ambos semanarios —Bob Cherry, Tom Merry, Harry Wharton, Johnny Bull, Billy Bunter y todos los demás— ya cursaban estudios en Greyfriars o en St. Jim mucho antes de que estallase la Gran Guerra, exactamente con la misma edad que tienen hoy y con aventuras muy similares a las actuales, además de hablar casi exactamente el mismo idiolecto. No solo los personajes, sino también el ambiente de *Gem* y de *Magnet*, se han preservado sin un solo cambio, en parte mediante una estilización sumamente elaborada. Los relatos de *Magnet* los firma «Frank Richards» y los de *Gem*, «Martin Clifford», aunque una serie con treinta años de antigüedad difícilmente puede ser obra de una misma persona en todas sus entregas semanales[5]. Por consiguiente, han de estar escritos en un estilo que sea muy fácil de imitar, un estilo extraordinariamente

artificioso, muy repetitivo, completamente distinto de todo lo que ahora se hace en la literatura en lengua inglesa. Nos servirán de ilustración un par de extractos. He aquí uno del *Magnet*:

—Gruñido.

—¡Cállate la bocota, Bunter!

—¡Gruñido!

Callarse la boca no era en realidad algo propio de Billy Bunter. Rara vez se callaba la boca, aunque a menudo se le exigiera callar. En esta ocasión espantosa, el rechoncho Búho de Greyfriars se sintió menos inclinado que nunca a callarse la boca. ¡Y no se calló! Gruñó, gruñó y gruñó, y no dejó de seguir gruñendo.

Ni siquiera los gruñidos expresaron los sentimientos de Bunter. Sus sentimientos, en realidad, eran inexpresables.

¡Estaban los seis en el ajo! Solo uno de ellos manifestó su irritación y sus lamentos de manera audible. Pero esa única excepción, William George Bunter, manifestó lo suficiente para cubrir la ausencia de todo el grupo, e incluso de alguno más.

Harry Wharton y compañía formaban un grupo iracundo y preocupado. ¡Estaban empantanados y atascados, atorados, hundidos, acabados!, etcétera, etcétera, etcétera.

Y he aquí otro tomado de *Gem*:

—¡Ay, mielda!

—Ay, caray.

—¡Aaaaj!

—¡Urrgg!

Arthur Augustus se incorporó aturdido. Sacó el pañuelo y se lo llevó a la nariz, muy perjudicada. Tom Merry se incorporó sin poder siquiera respirar. Se miraron uno al otro.

—¡Por Júpiter! ¡Vaya pirula que nos han hecho, chaval! —barbotó Arthur Augustus—. ¡Me han puesto como un pingajo! ¡Aaaaj! ¡Qué tunantes! ¡Qué rufianes! ¡Qué malditos forasteros!, etcétera, etcétera, etcétera.

Ambos pasajes son del todo característicos; otros de la misma guisa aparecen en absolutamente todos los capítulos de todos los números de ambas publicaciones, ya sea hoy o hace veinticinco años. Lo primero que comprobará cualquiera es la extraordinaria cantidad de tautologías que se acumulan (el primero de los dos pasajes cuenta con ciento veinticinco palabras, que se podrían comprimir en unas treinta), en apariencia con el propósito de extender el relato, aunque en realidad con la función de crear un ambiente determinado. Por idénticas razones, varias expresiones burlescas se repiten hasta la saciedad; «iracundo», por ejemplo, es una de las más habituales, al igual que «empantanados y atascados, atorados, hundidos, acabados». «¡Oooogh!», «¡Grooo!» y «¡Yaroo!» (estilizadas expresiones de dolor) son recurrentes, al igual que «¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!», que siempre ocupa una línea, de modo que, a veces, la cuarta parte de una columna consta de «Ja, ja, ja» y nada más. El lenguaje coloquial («Go and cat coke!», «What the thump!», «You frabjous ass!», etcétera[6]) no ha sido alterado nunca, de modo que los chicos utilizan a día de hoy un argot que lleva treinta años desfasado. Asimismo, se aplican diversos apodos y motes a la menor ocasión. Cada pocas líneas se nos recuerda que Harry Wharton y

compañía son «los Cinco de la Fama», Bunter es siempre «el Búho rechoncho» o «el Búho en la Distancia», Vernon-Smith es siempre «el Ancla de Greyfriars», Gussy (el Honorable Arthur Augustus D'Arcy) es siempre «el Orgullo de St. Jim», y así sucesivamente. Hay un esfuerzo constante, incansable, por mantener intacto el ambiente, por asegurarse de que cada nuevo lector aprenda de inmediato quién es quién. El resultado no ha sido otro que hacer de Greyfriars y St. Jim un extraordinario mundillo encerrado en sí mismo, un mundo que nadie puede tomarse en serio si tiene más de quince años, pero que en cualquier caso no resulta fácil de olvidar. Mediante una corrupción de la técnica de Dickens, se han creado una serie de «personajes» estereotipados, en algunos casos con un éxito notable. Billy Bunter, por ejemplo, debe de ser una de las figuras más conocidas de la ficción en lengua inglesa; habida cuenta de la cantidad de personas que lo conocen, se halla a la par de Sexton Blake, Tarzán, Sherlock Holmes y un puñado de personajes dickensianos.

Ni que decir tiene que estos relatos son fantásticamente ajenos a cuanto acontece en un verdadero colegio privado. Forman ciclos de un tipo muy distinto al del curso escolar, aunque en general son relatos divertidos, con una comicidad de sal gruesa, de modo que el interés se centra en las gamberradas, las bromas de gusto dudoso, los maestros iracundos, las peleas, las palizas y azotainas, el fútbol, el críquet y la comida. Uno de los relatos más recurrentes es aquel en que a un chico se lo acusa de una travesura que ha cometido otro, ya que el primero es demasiado bueno para decir la verdad. Los muchachos «buenos» lo son en el sentido de la impoluta tradición del inglés honrado: se entrenan a fondo, se lavan detrás de las orejas, nunca dan un golpe bajo, etcétera, etcétera; por el contrario, hay una serie de chicos «malos», como Racke, Crooke, Loder y otros, cuya mal-

dad se cifra en que apuestan, fuman cigarrillos y frecuentan las tabernas. Todos ellos se encuentran continuamente al borde de la expulsión, pero como esto supondría un cambio del elenco, a nadie nunca se lo descubre cometiendo un delito grave. El robo, por ejemplo, apenas es uno de los motivos temáticos habituales. El sexo es completamente tabú, sobre todo en la modalidad en que de hecho surge en los colegios privados. A veces aparecen algunas chicas en los relatos, y muy rara vez hay nada que se acerque ni de lejos a un tibio flirteo, que, si se da, es solo con el espíritu de la sana diversión. Un chico y una chica pueden disfrutar de un paseo en bicicleta; a eso se llega a lo sumo. Los besos, por ejemplo, serían considerados una simple muestra de «bobaliconería», e incluso los chicos malos pasan por ser totalmente asexuados. Cuando se lanzaron *Gem* y *Magnet*, es probable que existiera una intención deliberada de alejarse por completo del ambiente de culpa a causa del sexo que impregnaba buena parte de las publicaciones anteriores para chicos. En la década de 1890, el *Boy's Own Paper,* por ejemplo, acostumbraba a llenar las columnas de cartas al director con aterradoras advertencias en contra de la masturbación, y libros como *St. Winifred's* y *Tom Brown's Schooldays* rezumaban sentimientos homosexuales, aunque es evidente que sus autores no eran conscientes de ello. En *Gem* y *Magnet*, el sexo lisa y llanamente no existe como problema. La religión es otro tabú; en los treinta años de vida de ambas publicaciones, la palabra «Dios» seguramente solo aparece en el contexto de «Dios salve al rey». Por otra parte, siempre ha existido una línea clara en favor de la abstinencia. La bebida y, por añadidura, el consumo de tabaco se consideran hechos deshonrosos incluso en un adulto («turbio» es el adjetivo habitual), aunque al mismo tiempo pasa por ser algo irresistible y fascinante, una suerte de sucedáneo del sexo. En cuanto al ambiente moral, *Gem* y *Magnet* tienen mu-

cho en común con el ideario del movimiento de los Boy Scouts, que tiene sus orígenes en la misma época.

Toda la literatura de esta índole es en parte plagiaria. Sexton Blake, por ejemplo, empezó siendo con toda franqueza una imitación de Sherlock Holmes, y todavía se le parece demasiado: tiene rasgos aguileños, vive en Baker Street, fuma sin cesar y se pone un batín cuando necesita sentarse a pensar. *Gem* y *Magnet* probablemente les deban algo a los autores de la vieja escuela que estaban en pleno apogeo cuando las dos revistas iniciaron su andadura, Gunby Hadath, Desmond Coke y demás, pero es mucho mayor su deuda con los modelos decimonónicos. En la medida en que Greyfriars y St. Jim sean colegios auténticos, se parecen mucho más al Rugby de Tom Brown que a cualquier colegio privado moderno. Ninguno de los dos, por ejemplo, tiene un director de estudios, los deportes no son de práctica obligatoria y a los chicos se les permite vestir como quieran. Pero no cabe duda de que el origen fundamental de ambas publicaciones se halla en *Stalky & Co.*, un libro que ha influido enormemente en la literatura juvenil, una de esas obras que tienen una suerte de reputación tradicional entre personas que ni siquiera han visto nunca un ejemplar. En más de una ocasión, en los semanarios juveniles me he encontrado con referencias a *Stalky & Co.*, aunque allí se dijera «Storky». El nombre del profesor más cómico de Greyfriars, el señor Prout, está tomado de *Stalky & Co.*, al igual que buena parte del argot coloquial que se emplea: «jape», «merry», «giddy», «bizney» («business»), «frabjous», «don't» por «doesn't», etcétera[7], todos ellos vocablos en desuso cuando comenzaron a publicarse *Gem* y *Magnet*. Hay también huellas de orígenes anteriores. El propio nombre «Greyfriars» probablemente haya sido tomado de Thackeray, y Gosling, el portero del colegio en *Magnet,* utiliza un lenguaje que constituye una imitación del idiolecto de Dickens.

Con todo esto, al presunto «glamour» de los colegios privados se le saca todo el jugo. Aparece toda la parafernalia al uso: los encierros, el pasar lista, los enfrentamientos entre equipos del colegio, los abusos, los monitores, las agradables meriendas en torno a la chimenea, etcétera, etcétera, y hay constantes referencias a la «vieja escuela», a las «viejas piedras grises» (ambos colegios fueron fundados a comienzos del siglo XVI) y al «espíritu de equipo» de los «hombres de Greyfriars». En cuanto al atractivo de lo esnob, es completamente desvergonzado. En cada uno de los colegios hay un muchacho o dos con títulos nobiliarios que al lector se le restriegan constantemente por la cara; otros muchachos ostentan los apellidos de familias aristocráticas de sobra conocidas, como los Talbot, los Manners o los Lowther. En todo momento se nos recuerda que Gussy es el Honorable Arthur A. D'Arcy, hijo de lord Eastwood, que Jack Blake habrá de heredar «anchurosos terrenos», que Hurree Jamset Ram Singh (apodado «Inky») es el *nabab* de Bhanipur o que el padre de Vernon-Smith es un millonario. Hasta hace relativamente poco, las ilustraciones de ambos semanarios siempre representaban a los chicos con una vestimenta que imitaba a la de Eton; en los últimos años, los de Greyfriars han pasado a llevar chaqueta azul cruzada y pantalones de franela, si bien St. Jim sigue con la chaqueta de Eton y Gussy no ha perdido su sombrero de copa. En la revista del colegio, que sale todas las semanas como una sección adjunta de *Magnet*, Harry Wharton publica un artículo en el que comenta la paga que reciben los «compañeros en la Distancia», y revela que a algunos les dan nada menos que cinco libras a la semana. Se trata de una incitación premeditada y directa a las fantasías asociadas a la acumulación de riquezas. En este punto vale la pena reseñar, aunque sea un hecho harto curioso, que el relato de temática colegial es algo peculiar y privativo de Inglaterra. Hasta donde sé, hay po-

quísimos relatos de temática colegial en lenguas extranjeras. La razón, obviamente, estriba en el hecho de que en Inglaterra la educación es ante todo una cuestión de estatus. La línea divisoria más definitiva entre la pequeña burguesía y la clase obrera es que la primera paga por su educación, y dentro de la burguesía existe otro abismo insalvable entre el colegio «privado» y el colegio «público». Salta a la vista que son decenas de miles, por no decir centenares de miles, las personas a las cuales cada detalle de la «pijería» del colegio privado, de la vida que en él se lleva, les resulta apasionante a la vez que cargado de romanticismo. Son personas que se hallan fuera del mundo místico de los patios claustrales y de los escudos y colores de cada casa, pero que anhelan todo eso, sueñan con ello, lo viven mentalmente, a veces durante muchas horas seguidas. La pregunta, así pues, es esta: ¿quiénes son esas personas? ¿Quién lee *Gem* y *Magnet*?

Obviamente, nunca se puede estar seguro en este tipo de cosas. Lo que sí puedo decir, a partir de mis propias observaciones, es que los chicos que tienen la posibilidad de ir a un colegio privado leen por lo general *Gem* y *Magnet*, pero que casi siempre dejan de hacerlo a los doce años más o menos. Tal vez sigan leyéndolas un año más por la fuerza de la costumbre, pero ya sin tomárselas en serio. Por otra parte, los internos de los colegios públicos más baratos, los pensados para las personas que no pueden permitirse uno privado pero consideran que los colegios municipales son «una vulgaridad», siguen leyendo *Gem* y *Magnet* durante unos cuantos años más. Hace un tiempo fui profesor en dos colegios de este tipo. Descubrí que no solo prácticamente todos los alumnos leían *Gem* y *Magnet*, sino que se los seguían tomando muy en serio entre los quince y los dieciséis años de edad. Aquellos chicos eran hijos de tenderos, oficinistas, pequeños empresarios y profesionales, y es evidentemente esta la clase que tienen por lector ideal tanto *Gem* como

Magnet. Sin embargo, también leen ambos semanarios chicos de la clase obrera. Están por lo común a la venta en los barrios más pobres de las grandes ciudades, y sé con certeza que los leen chicos a los que cualquiera consideraría inmunes al «glamour» del colegio privado. Por ejemplo, he visto a un joven minero, un chaval que ya había trabajado un año o dos bajo tierra, leyendo con ganas las páginas de *Gem.* Hace poco ofrecí un montón de publicaciones británicas a los legionarios ingleses de la Legión Extranjera francesa en el norte de África; lo primero que escogieron fueron *Gem* y *Magnet*. Ambos semanarios tienen también numerosas lectoras[8], y la sección de cartas de los lectores de *Gem* demuestra que se lee en todos los rincones del Imperio británico; hay misivas de australianos, canadienses, palestinos, judíos, malayos, árabes, chinos, etcétera. Los responsables cuentan evidentemente con que sus lectores ronden los catorce años de edad, y la publicidad (chocolate con leche, sellos, pistolas de agua, remedios para el sonrojo, trucos de magia casera, polvos para el picor, etcétera) apunta más o menos a esa misma edad; también están los anuncios del Almirantazgo, que convocan a reclutas de diecisiete a veintidós años. Y no cabe duda de que también los leen los adultos. Es frecuente que quien escriba una carta al director afirme que ha leído todos los números de *Gem* o de *Magnet* durante los últimos treinta años. He aquí una de una señora de Salisbury:

> Puedo decir de los espléndidos relatos sobre Harry Wharton y compañía, de Greyfriars, que nunca dejan de alcanzar un altísimo nivel. Son sin duda las mejores historias de este tipo que hay en el mercado, y esto es mucho decir. Parece que nos pusieran cara a cara con la naturaleza. He leído *Magnet* desde sus comienzos, y he seguido las aventuras de Harry Wharton y compañía con embeleso e interés. No

> tengo hijos, pero sí dos hijas, y siempre hay disputas por ver quién será la primera en leer el grandioso semanario. Mi marido también era un lector empedernido de *Magnet* hasta que nos fue repentinamente arrebatado.

Vale la pena hacerse con unos cuantos ejemplares de *Gem* y de *Magnet*, sobre todo del primero, y echar un vistazo a la sección de cartas. Lo asombroso de veras es la intensidad y el interés con que los lectores se toman cada mínimo detalle de la vida en Greyfriars y en St. Jim. He aquí una muestra de las preguntas que remiten los lectores:

> «¿Qué edad tiene Dick Roylance?». «¿Qué antigüedad tiene St. Jim?». «¿Me podría dar una lista de los Shell y de sus asignaturas?». «¿Cuánto costó el monóculo de D'Arcy?». «¿Cómo es que individuos como Crooke son de la Shell, e individuos decentes como tú están solo en la Fourth?». «¿Cuáles son los tres principales cometidos de los monitores?». «¿Quién es el profesor de química en St. Jim?» (de una lectora). «¿Dónde está situado St. Jim?». «¿Podría indicarme cómo llegar? Me encantaría ver el edificio». «¿Es una impresión mía o todos los chicos son "falsos"?».

Está claro que muchos de los chicos y chicas que envían estas cartas viven inmersos en una fantasía absoluta. A veces, un chico escribe, por ejemplo, y especifica su estatura, su peso, las medidas de su perímetro torácico y de sus bíceps, y pregunta qué miembro de la Shell o de la Fourth es el que más se le parece. La petición de una lista de los ocupantes de la Shell y de los estudios de cada uno es muy corriente. Los responsables del se-

manario, como es natural, hacen todo lo posible por mantener la ilusión. En *Gem*, Jack Blake presuntamente escribe a sus corresponsales; en *Magnet* se dedican siempre dos páginas a la revista del colegio (el *Greyfriars Herald*, que edita Harry Wharton), y hay otra página en la que escribe uno u otro de los personajes. Los relatos son cíclicos, con dos o tres de los personajes en primer plano durante varias semanas seguidas. Primero se suceden algunas aventuras disparatadas, con los Cinco de la Fama y Billy Bunter; luego, una serie de relatos sobre el tema de la identidad equívoca, con Wibley (el mago) en el papel estelar; viene a continuación una tanda de índole más seria, en la que Vernon-Smith parece al borde de la expulsión. He aquí el verdadero secreto de *Gem* y de *Magnet*, y la probable razón por la cual la gente los continúa leyendo a pesar de estar tan obviamente desfasados.

Se trata de que los personajes están cuidadosamente clasificados, de modo que dan a todo tipo de lectores la posibilidad de identificarse con uno u otro. Esto es algo que hacen casi todos los semanarios juveniles, y de ahí el muchacho ayudante (el Tinker de Sexton Blake, el Nipper de Nelson Lee, etcétera) que generalmente acompaña al explorador, al detective, o lo que sea, en sus aventuras. Pero en estos casos solo hay un chico, por lo común del mismo tipo. En *Gem* y en *Magnet* hay un modelo prácticamente para todo el mundo. Están el muchacho normal, atlético y animoso (Tom Merry, Jack Blake, Frank Nugent), una versión algo más canallesca de este tipo (Bob Cherry), una versión más aristocrática (Talbot, Manners), otra más apacible y más seria (Harry Wharton) y una versión terca, tipo *bulldog* (Johnny Bull). Luego están el muchacho intrépido, sin miedo a nada (Vernon-Smith), el inteligente y estudioso (Mark Linley, Dick Penfold), el excéntrico al que no se le dan bien los deportes, aunque tiene un talento especial (Skinner, Wibley). Y tam-

bién está el becado (Tom Redwing), una figura importante en este tipo de relatos, porque hace que a los chicos de familia más pobre les sea posible identificarse con el ambiente de colegio privado. Además, están los chicos de Australia, Irlanda, Gales, la Isla de Man, Yorkshire y Lancashire, con los que se aprovecha el patriotismo local. Pero la sutileza de la caracterización va mucho más allá. Si se estudian las secciones de cartas, se ve a las claras que seguramente no hay un solo personaje en *Gem* o en *Magnet* con el cual no se identifique tal o cual lector, con la excepción de los más cómicos y chabacanos, como Coker, Billy Bunter, Fisher T. Fish (el estadounidense que roba dinero) y los profesores, claro está. Bunter, aunque su origen probablemente le deba mucho al muchacho gordo de *Pickwick*, es una creación auténtica. Los pantalones ceñidos, contra los cuales golpean cada dos por tres las botas de los otros, o las fustas, su astucia en la búsqueda de alimentos y su paquete postal, que nunca llega, le han hecho famoso allí donde ondea una bandera británica. Pero es poco probable que haga soñar a los lectores. Por el contrario, otra figura graciosa como es Gussy (el Honorable Arthur A. D'Arcy, «el orgullo de St. Jim») goza de una evidente admiración. Al igual que todo lo demás en *Gem* y en *Magnet*, Gussy está al menos treinta años desfasado. Es el dandi de comienzos del siglo XX, e incluso de finales del XIX (aunque hable con un marcado acento rural), el idiota del monóculo que sirvió con hombría en las batallas de Mons y Le Cateau. Y su manifiesta popularidad viene a demostrar qué hondo es el atractivo esnob de este tipo. Los ingleses sienten un cariño inagotable por el asno que tiene un título nobiliario (por ejemplo, lord Peter Wimsey, que siempre juega una baza ganadora en los momentos de apuro). He aquí una carta de una admiradora de Gussy:

> Creo que sois demasiado duros con Gussy. Por el modo en que lo tratáis, me sorprende que siga exis-

tiendo. Es mi héroe. ¿Sabíais que escribo poemas, letras de canciones? ¿Qué os parece esta? Va con la melodía de «Goody Goody».

Voy a pillar mi máscara antigás,
me sumo a las baterías antiaéreas,
porque sé cómo parar las bombas que me tiráis.
Me voy a cavar una trinchera
dentro del jardín.
Voy a sellar las ventanas
para que no pueda entrar el gas.
Voy a plantar mi cañón en la acera
con una nota para Adolf Hitler: «¡No molestar!».
Y si jamás caigo en manos de los nazis
a mí ya me es suficiente.
Voy a pillar mi máscara antigás,
me sumo a las baterías antiaéreas[9].

P. S.: ¿Te llevas bien con las chicas?

Lo cito por extenso por su interés, por ser probablemente la primera aparición (con fecha de abril de 1939) de Hitler en *Gem*. En este semanario también hay un chico obeso con trazas de héroe, Fatty Wynn, la contrapartida de Bunter. Vernon-Smith, un personaje de hechura byroniana, siempre al borde de la expulsión, es otro de los grandes preferidos. E incluso algunos de los bellacos tendrán sus seguidores. Loder, por ejemplo, «la escoria de sexto», es un bellaco, pero también es intelectual y propenso a hablar con sarcasmo del fútbol y el espíritu de equipo. Los Cinco de la Fama lo consideran tanto más

bellaco por eso, pero habrá seguramente un determinado tipo de muchacho que se identifique con él. Los propios Racke, Crooke y compañía gozan probablemente de admiración entre los más pequeños, los que piensan que fumar es algo de una perversidad diabólica. (Frecuente pregunta en la sección de cartas: «¿Qué marca de tabaco fuma Racke?»).

Como es natural, el sesgo político de *Gem* y de *Magnet* es conservador, aunque totalmente al estilo del anterior a 1914, sin tintes fascistas. En realidad, los supuestos políticos de fondo son dos: nunca cambia nada y los extranjeros son graciosos. En los números de *Gem* de 1939, los franceses siguen siendo «sapos» y los italianos, «dagos». Mossoo, el profesor de francés en Greyfriars, es el típico gabacho de tira cómica, con barba puntiaguda, pantalones con dobladillo, etcétera. Inky, el chico de la India, aunque sea un rajá y, por tanto, posea atractivo esnob, es asimismo el cómico babú de la tradición de *Punch*. («Las ganas de pendencia no son el remate adecuado, mi estimado Bob —dijo Inky—. Que se deleiten los perros con sus ladridos y sus mordiscos. La respuesta reposada es la jarra rajada que más lejos le llega al ave en el matorral, como reza el proverbio inglés»). Fisher T. Fish es el viejo yanqui arquetípico (con marcado acento y modismos estadounidenses), que data de un periodo de intensos celos mutuos entre Inglaterra y Estados Unidos. Wun Lung (últimamente apenas aparece, sin duda porque algunos de los lectores de *Magnet* son de las colonias del Lejano Oriente), es el clásico chino de pantomima decimonónica, con sombrero de plato, coleta y un inglés inefable. En todo momento se da por sentado no solo que los extranjeros son cómicos y aparecen en escena para que nos riamos de ellos, sino que además se los puede clasificar igual que a los insectos. Por ese motivo, en todos los semanarios juveniles, y no solo en *Gem* y *Magnet*, un chino es retratado invariablemente con coleta. Es

el rasgo por el cual se le reconoce, como la barba del francés o el organillo del italiano. En las publicaciones de este tipo, de tanto en tanto sucede que, cuando un relato está ambientado en el extranjero, se hace algún intento por describir a los nativos como seres humanos, pero por regla general se da por supuesto que los extranjeros, sean de la raza que sean, son todos iguales y se amoldan con mayor o menor exactitud a los siguientes patrones:

FRANCÉS: irascible. Gasta barba, gesticula mucho.

ESPAÑOL, MEXICANO, etc.: siniestro, traicionero.

ÁRABE, AFGANO, etc.: siniestro, traicionero.

CHINO: siniestro, traicionero. Lleva coleta.

ITALIANO: irascible. Toca el organillo o lleva una daga.

SUECO, DANÉS, etc.: amable, estúpido.

NEGRO: cómico, muy fiel.

La clase obrera solo tiene cabida en estas publicaciones en calidad de cómicos o semivillanos (corredores de apuestas y demás). En cuanto a las tensiones de clase, el sindicalismo, las huelgas, las crisis económicas, el fascismo y la guerra civil, ni siquiera se mencionan. En algún momento, a lo largo de los treinta años de ambos semanarios, tal vez sea posible hallar la palabra «socialismo», pero solo después de mucho buscarla. Si se hace alguna referencia a la Revolución rusa, será de manera indirecta, mediante la palabra «bolshy», para designar a una persona de costumbres violentas y desagradables. Hitler y los nazis empiezan a asomar en el tipo de referencias que he citado antes. La crisis prebélica de septiembre de 1938 causó la impresión suficiente para que se publicase un relato en el que el señor

Vernon-Smith, el millonario padre del personaje, se beneficia del pánico generalizado comprando casas de campo para venderlas como «refugios de crisis». Pero eso es probablemente la única constancia que dejarán *Gem* y *Magnet* sobre la situación europea, al menos mientras no estalle la guerra[10]. Eso no significa que ambas publicaciones sean antipatrióticas. Muy al contrario. A lo largo de la Gran Guerra, *Gem* y *Magnet* fueron quizá las publicaciones más insistente y animadamente patrióticas de Inglaterra. Casi todas las semanas, los chicos cazaban a un espía o alistaban en el ejército a un objetor de conciencia, y durante el periodo del racionamiento aparecía el rótulo «COMED MENOS PAN» impreso en todas las páginas con un cuerpo de letra generoso. Sin embargo, su patriotismo no tiene nada que ver con la política del poder ni con la guerra ideológica. Es algo emparentado más bien con la lealtad familiar, y de hecho proporciona una clave muy valiosa acerca de la actitud de la gente corriente, sobre todo del inmenso e indiferente sector social que conforman la clase media y las capas superiores de la clase obrera. Se trata de patriotas hasta la médula, aunque no entiendan que lo que sucede en otros países sea de su incumbencia. Cuando Inglaterra está en peligro, acuden a defenderla como si tal cosa; mientras tanto, no les interesa. A fin de cuentas, Inglaterra siempre lleva la razón y siempre triunfa, de modo que, ¿para qué preocuparse? Se trata de una actitud que ha remitido un tanto durante los últimos veinte años, aunque no hasta el extremo que a veces se da por supuesto. No entenderlo tal como es constituye una de las razones por las cuales los partidos de izquierdas rara vez son capaces de elaborar una política exterior aceptable.

El mundo mental que prima en *Gem* y en *Magnet* viene a ser, por tanto, como sigue:

El año es 1910 o 1940, pero eso es lo de menos. Nos encontramos en Greyfriars. Uno es un mozalbete de catorce años, de mejillas coloradas, con ropa de calidad confeccionada por uno de los mejores sastres. Está sentado en su estudio, en un ala del colegio, tras un apasionante partido de fútbol que se ganó por un solo gol marcado en el último minuto. Arde un fuego acogedor en la chimenea, y fuera sopla el viento. La hiedra recubre con gran espesor las antiguas piedras grises. El rey sigue en su trono y una libra vale una libra. Por toda Europa, los cómicos extranjeros gesticulan y balbucean, aunque los imponentes buques de guerra de la armada británica custodian el canal de la Mancha, y en las avanzadillas del imperio los ingleses con monóculo mantienen a raya a los negros. Lord Mauleverer acaba de recibir otras cinco libras, y todos nos disponemos a merendar opíparamente a base de salchichas, sardinas, panecillos, carne enlatada, mermelada y rosquillas. Después de la merienda seguiremos sentados en el estudio, riéndonos a gusto con Billy Bunter y comentando el equipo que formaremos en el partido de la semana que viene contra Rookwood. Todo está en orden, un orden sólido e incuestionable. Todo seguirá igual por siempre jamás. Ese viene a ser, más o menos, el ambiente.

Pero dejemos ahora *Gem* y *Magnet* y pasemos a otros semanarios que han aparecido después de la Gran Guerra. Lo verdaderamente significativo es que tienen más similitudes que diferencias con *Gem* y *Magnet*. Pero mejor será analizar primero las diferencias.

Hay ocho publicaciones de este tipo, a saber: *Modern Boy, Triumph, Champion, Wizard, Rover, Skipper, Hotspur* y *Adventure*. Todas ellas han nacido después de la Gran Guerra, pero con la sola excepción de *Modern Boy,* ninguna tiene más de cinco años de antigüedad. Dos semanarios que habría que reseñar aquí, aunque no pertenezcan estrictamente a la misma categoría

que los demás, son *Detective Weekly* y *Thriller*, los dos propiedad de Amalgamated Press. *Detective Weekly* se ha hecho con el personaje de Sexton Blake. Ambas publicaciones dan cuenta de un cierto interés por cuestiones sexuales, y aunque no cabe duda de que las leen los muchachos, no están destinadas solo a ellos. Todas las demás son semanarios juveniles, tal cual, y son tan parecidas que se las puede considerar en bloque. No parece que haya diferencias notables entre las publicaciones de Thomson y las de Amalgamated Press.

Basta con echar un vistazo para captar la superioridad técnica que tienen estas publicaciones con respecto a *Gem* y *Magnet*. De entrada, cuentan con la ventaja de que no están escritas solamente por una persona. En vez de un relato largo y completo, un número de *Wizard* o de *Hotspur* consta de media docena de entregas parciales, ninguna de las cuales se dilatará eternamente. Por consiguiente, hay mucha más variedad y mucho menos relleno, a la vez que desaparece la cansina estilización y la comicidad ramplona de *Gem* y *Magnet*. Veamos dos pasajes a modo de ejemplo:

> Billy Bunter soltó un gruñido.
>
> Había pasado un cuarto de hora de las dos horas a que Bunter estaba castigado a estudiar francés.
>
> ¡En un cuarto de hora solo había quince minutos! Pero todos y cada uno de esos minutos se le hacían larguísimos a Bunter. Parecían avanzar al ritmo de un caracol cansado.
>
> Viendo el reloj del aula número 10, el Búho rechoncho a duras penas podía creer que solo hubieran pasado quince minutos. Más bien se le antojaba que hubieran pasado quince horas, y quince días incluso.

> Otros alumnos estaban castigados a estudiar francés en esas horas, al igual que Bunter. A ellos les daba igual. A Bunter sí que le importaba. [*Magnet*]

> Tras un ascenso terrible, picando la lisa pared de hielo para crear asideros en todo momento, el sargento Corazón de León Logan, de la policía montada, se hallaba como una mosca humana, pegado a la cara de un acantilado de hielo, liso y traicionero como una inmensa lámina de cristal.
>
> Una ventisca procedente del Ártico soplaba con toda su furia y zarandeaba su cuerpo a la vez que le arrojaba cegadores copos de nieve a la cara, como si quisiera arrancarle los dedos de los asideros y precipitarlo a una muerte segura contra los afilados cantos que yacían al pie del acantilado, treinta metros más abajo.
>
> Agazapados entre los cantos se encontraban los once tramperos, los once villanos que habían hecho todo lo posible por abatir a tiros a Corazón de León y a su compañero, el comisario Jim Rogers, hasta que la tempestad ocultó a los dos policías montados de la vista escrutadora de los malhechores. [*Wizard*]

El segundo extracto impone una cierta distancia entre el lector y el relato, mientras que el primero necesita un centenar de palabras para decirnos que Bunter está castigado. Por si fuera poco, al no centrarse solamente en historias de colegio (rasgo predominante en todas estas publicaciones, con la excepción de *Thriller* y *Detective Weekly*), *Wizard, Hotspur*, etcétera, tienen de largo mayores probabilidades de incurrir en el sensacionalismo. Basta con ver las ilustraciones de portada que tengo ahora enci-

ma de la mesa. En una, un vaquero se sujeta al ala de un avión con la punta de los pies, a la vez que dispara contra otro avión. En otra, un chino nada como un poseso para salvar la vida en una cloaca en la que nadan también docenas de ratas hambrientas que lo persiguen. En otra, un ingeniero prende la mecha de un cartucho de dinamita mientras un robot de acero lo sujeta con los garfios. En otra, un tipo con atuendo de piloto lucha desarmado contra una rata más grande que un burro. En otra, un hombre semidesnudo, provisto de una musculatura asombrosa, acaba de sujetar a un león por la cola y lo va a lanzar a treinta metros por encima de la valla del circo, mientras dice: «¡Quedaos con vuestro maldito león!». Es evidente que ningún relato de ambiente colegial puede competir con este género. De vez en cuando, los edificios del colegio pueden incendiarse o el profesor de francés puede ser el cabecilla de una banda internacional de anarquistas, pero, por lo común, todo el interés ha de centrarse en el críquet, las rivalidades con otros colegios, las bromas de mejor o peor gusto, etcétera. No hay sitio para las bombas, los rayos mortales, las ametralladoras submarinas, los aviones, los purasangres, los osos pardos o los gángsteres.

El examen de un gran número de estas publicaciones demuestra que, dejando a un lado los relatos de colegio, los temas preferidos son los siguientes: el Salvaje Oeste, el Polo Norte, la Legión Extranjera, el delito (siempre desde el punto de vista del detective), la Gran Guerra (las fuerzas aéreas o el servicio secreto, no la infantería), distintas versiones de Tarzán, el fútbol profesional, la exploración de los trópicos, las aventuras históricas (Robin Hood, los Caballeros de la Mesa Redonda, la guerra civil del siglo XVII, etcétera) y las invenciones y descubrimientos científicos. El Salvaje Oeste sigue siendo el predominante, al menos en cuanto a ambientación, si bien los pieles rojas parecen ir a la baja. El único tema realmente nuevo es el científico.

Los rayos mortíferos, los marcianos, los hombres invisibles, los robots, los helicópteros y los cohetes interplanetarios son abundantes; aquí y allá aparecen incluso rumores acerca de la psicoterapia y las glándulas sin conducto. Así como *Gem* y *Magnet* proceden de Dickens y Kipling, *Wizard, Champion, Modern Boy*, etcétera, son deudores de H. G. Wells, quien, en mayor medida que Julio Verne, es el verdadero padre de la «ciencia ficción». Naturalmente, el aspecto más explotado de la ciencia es el mágico, el de los marcianos, aunque hay uno o dos semanarios que también publican artículos serios sobre temas científicos, además de gran cantidad de retazos de información. (Ejemplos: «Un árbol del Kauri, en Queensland, Australia, tiene más de doce mil años de antigüedad»; «A diario tienen lugar casi cincuenta mil tormentas con aparato eléctrico»; «El helio tiene un coste de una libra por noventa metros cúbicos»; «Hay más de quinientas variedades de arañas en Gran Bretaña»; «Los bomberos de Londres emplean seiscientos treinta millones de litros de agua al año», etcétera). Hay un notable progreso en el campo de la curiosidad puramente intelectual y, en líneas generales, en las exigencias que se plantean a la atención del lector. En la práctica, *Gem, Magnet* y los semanarios de posguerra los lee en gran medida el mismo público, aunque la edad mental a la que están destinados en principio estos últimos parece haberse incrementado un año o dos, mejora que probablemente se corresponda con los progresos de la educación primaria a partir de 1909.

La otra cuestión que apareció en los semanarios juveniles de posguerra, aunque no en la medida en que cabría suponer, es el culto a los abusones y a la violencia.

Si se comparan *Gem* y *Magnet* con un semanario genuinamente moderno, lo que de inmediato nos llama la atención es la ausencia del principio de liderazgo. No existe un personaje

central y dominante sino que, por el contrario, hay unos quince o veinte, todos ellos más o menos en pie de igualdad, con los que pueden identificarse toda clase de lectores. En los semanarios más modernos no suele ser así. En vez de identificarse con un colegial de su misma edad, el lector de *Skipper, Hotspur*, etcétera, es emplazado a identificarse con un espía, con un soldado de la Legión Extranjera, con alguna variante de Tarzán, con un as de la aviación, con un explorador, con un púgil…; en cualquier caso, con algún personaje singular y poderoso, que domina a quienes lo rodean y que utiliza un buen directo a la mandíbula como método para resolver problemas. Este personaje está caracterizado como un superhombre, y como la fuerza física es la forma de poder que los muchachos mejor entienden, por lo común es una especie de gorila humano; en los relatos del estilo de Tarzán, a veces llega incluso a ser un gigante de tres metros de altura. Al mismo tiempo, las escenas de violencia de casi todas estas historias son notablemente inofensivas y poco o nada convincentes. Hay una gran diferencia de tono entre los semanarios ingleses más sangrientos y las revistas baratas estadounidenses, como *Fight Stories, Action Stories,* etcétera (que no son estrictamente semanarios juveniles, aunque en gran medida las lean los jóvenes). En las revistas norteamericanas hay auténtica sed de sangre, descripciones horripilantes y detalladas peleas con abundantes patadas en los testículos, escritas en una jerga que han perfeccionado quienes nunca dejan de meditar sobre la violencia. Una revista como *Fight Stories*, por ejemplo, tendría muy poco atractivo salvo para los sádicos y los masoquistas. Salta a la vista la relativa bondad de la civilización inglesa por el tono de aficionado con que se describen siempre los combates de boxeo en los semanarios juveniles. No existe un vocabulario especializado. Veamos estos cuatro extractos, dos ingleses y dos estadounidenses:

Cuando sonó el gong, los dos jadeaban pesadamente, y ambos tenían grandes marcas enrojecidas en el pecho. A Bill le sangraba el mentón, y Ben tenía un corte en la ceja derecha.

Cada cual cayó rendido en su rincón, pero cuando volvió a sonar el gong estaban los dos en pie, apresándose a saltar como un tigre sobre el otro. [*Rover*]

Echó a caminar como una bestia y me dio con un palo en toda la cara. Manó la sangre a borbotones y caí hacia atrás, a pesar de lo cual me rehíce y le lancé un derechazo al corazón. Otro derechazo alcanzó de lleno a Ben en toda la boca, que ya tenía aplastada, y escupiendo los fragmentos de una muela, me lanzó un izquierdazo al costado. [*Fight Stories*]

Era asombroso ver a la Pantera Negra en acción. Los músculos se le ondulaban y se le tensaban bajo la negrura de la piel. En su ágil, terrible ataque, se notaba todo el poderío y toda la elegancia de un felino negro y gigante.

Lanzaba los golpes con una velocidad desconcertante para ser tan grandullón. En cuestión de momentos, Ben solo pudo limitarse a bloquear sus intentonas de la mejor manera que supo. Ben era de hecho un maestro de la defensa. Muchas victorias le avalaban. Pero los derechazos y los izquierdazos del negro pasaban por resquicios que ningún otro boxeador habría sabido encontrar. [*Wizard*]

> Los segadores que recogieron los pesados cuerpos como bastones de los monarcas del bosque aplastados bajo el hacha se lanzaron sobre los cuerpos de los dos pesos pesados que intercambiaban golpes. [*Fight Stories*]

Nótese cuánto más profesionales suenan los dos extractos estadounidenses. Están escritos para los devotos del cuadrilátero, al contrario que los otros dos. Asimismo, conviene hacer hincapié en que, a su nivel, el código moral de los semanarios juveniles ingleses es aceptable. La delincuencia y la falta de honradez nunca suscitan la menor admiración. No se perciben el cinismo y la corrupción que abundan en las historias de gángsteres norteamericanos. Las enormes ventas de las revistas estadounidenses en Inglaterra demuestran que hay una demanda considerable de ese género, aunque muy pocos escritores ingleses parezcan capaces de producirlo. Cuando el odio a Hitler pasó a ser una emoción generalizada en Estados Unidos, fue interesante comprobar cuán rápidamente se adaptó el «antifascismo» a los propósitos pornográficos que animan a los directores de las revistas norteamericanas. Una publicación que tengo delante de mí dedicó un número entero a un relato largo, completo, titulado «Cuando llegó el infierno a Estados Unidos», en el que los agentes de un «dictador europeo enloquecido y ávido de sangre» tratan de conquistar el país sirviéndose de rayos mortíferos y aviones invisibles. Se percibe una fascinación muy sincera por el sadismo, hay escenas en que los nazis atan bombas a la espalda de mujeres y las lanzan desde las alturas para verlas estallar en mil pedazos; hay otras en las que atan por el pelo a dos muchachas desnudas y las pinchan con cuchillos para obligarlas a bailar, etcétera, etcétera. El director comenta con solemnidad todo esto, y lo emplea como argumento para reforzar las restricciones a la inmigración. En otra página del mismo número

puede leerse: «LAS VIDAS DE LAS CORISTAS DE HOTCHA. Revela todos los secretos íntimos y los fascinantes pasatiempos de las famosas coristas de Hotcha, Broadway. NO SE OMITE NADA. Precio: 10 CENTAVOS»; «CÓMO APRENDER A AMAR. 10 CENTAVOS»; «FOTO DE UN RING EN FRANCIA. 25 CENTAVOS»; «DESNUDOS TRAVIESOS. Por fuera del cristal se ve a una bella muchacha vestida con toda inocencia. Se le da la vuelta y ¡vaya diferencia! Conjunto de 3 cristales, 25 centavos», etcétera, etcétera. No hay nada así en la prensa británica, nada que sea susceptible de que lo lean los jóvenes. Sin embargo, el proceso de norteamericanización sigue adelante. El ideal estadounidense, el «hombre varonil», el «tipo duro», el gorila que deshace entuertos a mamporro limpio, es una figura habitual en la mayoría de los semanarios para jóvenes. En una serie que *Skipper* ahora publica por entregas, aparece siempre retratado de manera ominosa, armado con una cachiporra.

La novedad de *Wizard, Hotspur*, etcétera, en contraposición a los semanarios juveniles más antiguos, se reduce a esto: mejor técnica, más interés científico, más derramamiento de sangre, más adoración a los cabecillas. Pero, a fin de cuentas, es la falta de novedad lo que resulta más pasmoso.

Para empezar, no hay novedad política de ninguna clase. El mundo de *Skipper* y de *Champion* sigue siendo el mundo anterior a 1914, el mismo de *Magnet* y de *Gem*. El relato del Salvaje Oeste, por ejemplo, con los vaqueros, los linchamientos y demás parafernalia, es propio de la década de 1880. Es una curiosidad arcaica. Vale la pena señalar que en los semanarios de este tipo siempre se da por sentado que las aventuras solamente tienen lugar en los confines de la Tierra, en las selvas tropicales, en las llanuras del Ártico, en los desiertos africanos, en las praderas del Oeste norteamericano, en los fumaderos de opio de China…; en cualquier lugar, de hecho, salvo allí donde las cosas de veras suceden. Esta es una creencia que data de hace treinta o

cuarenta años, cuando los nuevos continentes aún estaban abriéndose poco a poco a la colonización. Hoy, evidentemente, si uno quiere aventuras, el lugar idóneo es Europa. Pero, al margen de la faceta pintoresca de la Gran Guerra, la historia contemporánea queda cuidadosamente excluida de estas publicaciones. Y con la salvedad de que hoy a los estadounidenses se los admira en vez de ser motivo de burla, los extranjeros siguen siendo las mismas figuras cómicas de siempre. Si aparece un chino, siempre será con la siniestra coleta, con el aire de contrabandista de opio propio de la obra de Sax Rohmer. No hay indicio alguno de que haya pasado nada en China desde 1912. No se dice nada, por ejemplo, de que allí se esté librando ahora una guerra. Si aparece un español, sigue siendo el tipo malencarado que lía cigarrillos y acuchilla a otro por la espalda. Ni la menor señal de lo que ha ocurrido en España. Hitler y los nazis aún no han hecho acto de presencia, o apenas empiezan a hacerlo. Seguro que llenarán páginas dentro de muy poco, aunque sea desde un punto de vista estrictamente patriótico (Gran Bretaña contra Alemania), dejando al margen, en la medida de lo posible, el verdadero significado de la pugna. En cuanto a la Revolución rusa, es sumamente difícil encontrar ninguna referencia en estas publicaciones. Cuando aparece Rusia, por lo general lo hace en un retazo informativo (ejemplo: «En la URSS hay veintinueve mil personas con más de cien años de edad»), y toda referencia a la revolución es indirecta y errónea en cuanto a las fechas. En un relato de *Rover,* por ejemplo, alguien tiene un oso domesticado, y como es un oso ruso se le llama Trotski, obviamente un eco del periodo de 1917-1923 sin ninguna relación con las controversias recientes. El reloj se ha detenido en 1910. Britannia se yergue sobre las olas y nadie tiene conocimiento de las crisis económicas, los *booms*, el desempleo, las dictaduras, las purgas o los campos de concentración.

En cuanto a los aspectos sociales, apenas se nota el menor avance. El esnobismo es algo menos manifiesto que en *Gem* y en *Magnet*; eso es lo máximo que se puede decir. De entrada, el relato de tema colegial, siempre dependiente en gran parte del atractivo de lo esnob, no ha desaparecido de ninguna manera. Todos los números de los semanarios juveniles incluyen al menos un relato colegial, que son más numerosos, aunque por poco, que los del Salvaje Oeste. La sofisticadísima vida de fantasía que se predica en *Gem* y en *Magnet* no llega a imitarse conscientemente, y se hace más hincapié en lo aventurero, aunque el ambiente social (las antiguas piedras grises) sigue siendo muy similar. Cuando se presenta un colegio nuevo al comienzo de un relato, a menudo se nos dice, con estas mismas palabras, que «era un colegio muy pijo». De vez en cuando aparece una historia que supuestamente carga contra el esnobismo. El muchacho becado (Tom Redwing en *Magnet*) aparece con frecuencia, y lo que en esencia es el mismo tema se presenta a veces de esta forma: existe una intensa rivalidad entre dos colegios, uno de los cuales se considera más «pijo» que el otro, y hay peleas, bromas, partidos de fútbol, etcétera, que siempre terminan con la derrota de los esnobs. Tras un vistazo muy superficial a algunos de estos episodios, es fácil imaginar que se ha colado cierto espíritu democrático en los semanarios juveniles, pero un análisis más minucioso revela que solo reflejan los celos enquistados que se dan en el seno de las clases pudientes. Su verdadera función consiste en permitir al chico que va a un colegio público de los más baratos (no a uno municipal o estatal) la sensación de que su escuela es igual de «pija» que Winchester o Eton. El sentimiento de lealtad colegial («Somos mejores que aquellos otros»), algo casi por completo desconocido entre la verdadera clase obrera, se sigue manteniendo tal cual. Como estos relatos son obra de autores muy diversos, varían, qué duda cabe, en

cuanto al tono. Algunos se hallan razonablemente libres de esnobismo, mientras que otros explotan el dinero y la alcurnia con más desvergüenza incluso que en *Gem* y en *Magnet*. En uno de los que he encontrado, la mayoría de los alumnos eran de origen aristocrático.

Si aparecen personajes de la clase obrera, suelen ser figuras cómicas (bromas con mendigos, presidiarios, etcétera) o luchadores profesionales, acróbatas, vaqueros, futbolistas profesionales o soldados de la Legión Extranjera; es decir, aventureros. No se abordan las realidades de la vida de la clase obrera, ni tampoco se habla del trabajo bajo ningún concepto. Muy de vez en cuando es posible hallar una descripción realista, pongamos por caso, del trabajo en una mina de carbón, aunque con toda probabilidad solo sea como trasfondo de alguna aventura rocambolesca. En cualquier caso, el personaje central rara vez será un minero. Casi en todo momento, el muchacho que lee estos semanarios —en nueve de cada diez casos, alguien que va a terminar pasando el resto de su vida trabajando en una tienda, en una fábrica, en un empleo de subordinado en una oficina— se ve impelido a identificarse con las personas que ocupan los puestos de mando, sobre todo las personas que nunca han tenido el menor problema económico. La figura al estilo de lord Peter Wimsey, el idiota solo en apariencia, que tartamudea y lleva monóculo pero que siempre sabe reaccionar como corresponde en los momentos de peligro, aparece una y otra vez. (Este personaje es uno de los preferidos en los relatos de espías). Y, como de costumbre, los personajes heroicos hablan el inglés de la BBC; otros tal vez hablen con acento escocés, irlandés o estadounidense, pero ninguno de los estelares deja de pronunciar debidamente las haches. Vale la pena comparar el ambiente social de los semanarios juveniles con el de la prensa femenina, el de *Oracle, Family Star, Peg's Paper*, etcétera.

La prensa femenina está destinada a un público de mayor edad, aunque la leen sobre todo las chicas que ya trabajan para ganarse la vida. Por consiguiente, a primera vista son mucho más realistas. Por ejemplo, se da por sentado que todo el mundo tiene que vivir en una gran ciudad y tiene que trabajar en un empleo más o menos tedioso. El sexo, lejos de ser tabú, es el tema principal de estas publicaciones. Los relatos breves, siempre completos, que constituyen el material específico de estas revistas, son en general del tipo «y entonces amaneció»: la heroína evita por poco perder a su «chico» ante una rival taimada, o bien el «chico» se queda sin trabajo y debe aplazar la boda, aunque a su debido tiempo consigue un trabajo mejor. La fantasía del niño sustituido por otro al nacer (una muchacha que se ha criado en un hogar pobre es «en realidad» la hija de una pareja adinerada) es otro de los temas habituales. Allí donde surge el sensacionalismo, por lo común en los seriales, aparece el tipo de delito más doméstico, como la bigamia, la falsificación o, a veces, el asesinato; no hay marcianos, rayos mortíferos ni bandas de anarquistas internacionales. Este tipo de revistas apunta en todo caso a la verosimilitud, y mantiene un vínculo con la vida real en la sección de cartas, donde se comentan problemas muy reales. La columna de consejos que publica Ruby M. Ayres en *Oracle*, por ejemplo, es sumamente sensata y está muy bien escrita. Con todo, el de *Oracle* y el de *Peg's Paper* es un mundo de pura fantasía. Se trata de la misma ensoñación en todo momento: fingir que uno es más rico de lo que es en realidad. La principal impresión que se tiene es la que proviene de casi todos los relatos recogidos en estos semanarios: de un «refinamiento» terrorífico, abrumador. En apariencia, los personajes son de clase obrera, aunque sus costumbres, el interior de sus casas, su ropa, su apariencia física y, sobre todo, su manera de hablar son totalmente propios de la clase media. Todos viven con varias libras a

la semana, por encima de su nivel de ingresos. Y ni que decir tiene que esa es justamente la impresión que se pretende transmitir. La idea consiste en dar a la aburrida obrera de una fábrica o a la fatigada madre de cinco hijos una vida de ensueño con la que se pueda identificar imaginariamente, no ya como una duquesa (esa convención ha desaparecido), sino al menos como la esposa de un director de banco. No solo se establecen unos ingresos de cinco o seis libras a la semana como ideal de vida, sino que tácitamente se da por supuesto que así es como la clase obrera puede vivir y de veras vive. Los hechos esenciales no tienen cabida. Se admite, por ejemplo, que a veces uno se queda sin trabajo, pero los negros nubarrones siempre terminan por pasar de largo y la situación mejora. Nada se dice acerca de que el desempleo pueda ser algo permanente e inevitable, nada se dice del subsidio de paro, nada se dice del sindicalismo. No hay un solo indicio de que pueda haber algo erróneo en el sistema en cuanto tal; solo tienen lugar infortunios individuales, que en general se deben a la perversidad de alguien y que, en todo caso, se pueden solucionar cuando llegue el último capítulo. Los nubarrones siempre se disipan, siempre aparece un amable empresario que contrata a quien no tenía trabajo o bien decide subirle el sueldo a Alfred, y hay trabajo para todos salvo para los alcohólicos. Seguimos en el mundo de *Wizard* y de *Gem*, solo que hay narcisos en lugar de ametralladoras.

La mentalidad que se inculca en estos semanarios es la de un integrante excepcionalmente estúpido de la Navy League en 1910. Sí, todo eso se puede decir, pero ¿qué más da? Y, en cualquier caso, ¿qué cabía esperar?

Claro está que nadie en su sano juicio aspirará a que los tostones de a penique se conviertan en una novela realista ni en un tratado socialista. Por su propia naturaleza, un relato de aventuras debe estar más o menos alejado, y mucho, de la vida real.

Pero tal como he intentado dejar claro, la irrealidad de *Wizard* y de *Gem* no es tan inocente como parece. Estas publicaciones existen porque hay una demanda especializada de ellas, porque los chicos de ciertas edades creen que tienen la necesidad de leer algo acerca de los marcianos, los rayos mortíferos, los osos pardos y los gángsteres. Encuentran en ellas lo que estaban buscando, aunque se lo encuentren envuelto en las ilusiones que sus futuros jefes consideran más adecuadas para ellos. En qué medida las personas toman sus ideas de la ficción es algo cuando menos discutible. Personalmente, creo que la mayoría de las personas reciben una influencia mayor de lo que reconocen de las novelas, los seriales, las películas, etcétera, y que desde este punto de vista los peores libros son a menudo los más importantes, porque son por lo común aquellos que se leen a una edad más temprana. Es probable que muchas personas que se consideran sumamente sofisticadas y «avanzadas», en realidad carguen a lo largo de la vida con un trasfondo imaginario que adquirieron en la niñez, a partir, por ejemplo, de Sapper y de Ian Hay. De ser así, los semanarios baratos para chicos tienen una importancia enorme. Contienen las cosas que, entre los doce y los dieciocho años, lee un porcentaje elevado de la población, seguramente la mayoría de los muchachos de Inglaterra, incluidos muchos que jamás leerán otra cosa que los periódicos; y con todo ello absorben un conjunto cerrado de creencias que se considerarían totalmente desfasadas incluso en la sede central del Partido Conservador. Tanto mejor, ya que se lleva a cabo de una forma indirecta y se les insufla a esos muchachos la convicción de que los principales problemas de nuestro tiempo no existen, de que no pasa nada con el capitalismo de *laissez-faire*, de que los extranjeros son cómicos sin la menor importancia, de que el Imperio británico es una suerte de obra de caridad que seguirá existiendo siempre. Teniendo en cuenta quiénes son

los dueños de estos periódicos, resulta muy difícil que todo esto no responda a una intención bien definida. De los doce semanarios que he comentado (doce, en efecto, si incluyo *Thriller* y *Detective Weekly*), siete son propiedad de Amalgamated Press, que es uno de los mayores consorcios de prensa del mundo entero y controla más de un centenar de publicaciones distintas. *Gem* y *Magnet*, por tanto, se hallan estrechamente ligados al *Daily Telegraph* y al *Financial Times*. Esto bastaría para despertar fundadas suspicacias, aun cuando no fuera evidente que los relatos de los semanarios están vetados políticamente. Parece darse el caso de que, si uno siente la necesidad de tener una vida de fantasía en la cual viaje a Marte y luche con leones a brazo partido (¿y qué muchacho no la siente?), solo podrá satisfacerla entregándose por entero, mentalmente, a personas como lord Camrose. Y es que no hay competencia. Las diferencias entre todas estas publicaciones son despreciables, y a ese nivel no existe ninguna otra. Lo cual nos lleva a plantearnos una pregunta: ¿por qué no existen semanarios juveniles de izquierdas?

A primera vista, a uno semejante idea le produce algo así como náuseas. Es espantosamente fácil imaginar cómo sería un semanario juvenil de izquierdas en caso de que existiera. Recuerdo que en 1920 o 1921 algún optimista distribuía pasquines comunistas entre un grupo de alumnos de un colegio privado. El pasquín era del tipo pregunta/respuesta:

> P: ¿Puede un muchacho comunista ser un *boy scout*, camarada?
>
> R: No, camarada.
>
> P: Y ¿por qué, camarada?
>
> R: Porque verás, camarada: un *boy scout* debe rendir saludo a la bandera británica, que es el símbolo de la tiranía y la opresión. Etcétera, etcétera.

Supongamos que en este momento alguien lanzara un semanario de izquierdas destinado esencialmente a muchachos de doce a catorce años. No quiero dar a entender que todo el contenido fuera como lo que acabo de citar, aunque ¿alguien pone en duda que sería más o menos del mismo tenor? Inevitablemente, tal semanario sería algo tan tedioso como un prontuario de ejercicios espirituales o bien estaría bajo la influencia del comunismo y sería un cántico en loor de la Rusia soviética. En un caso y en otro, ningún muchacho normal se tomaría jamás la molestia de echarle un vistazo. Al margen de la literatura culta, toda la prensa izquierdista que existe, en la medida en que es vigorosamente izquierdista, no pasa de ser más que un panfleto. El único rotativo socialista que podría sobrevivir una semana por méritos propios, en calidad de periódico, es el *Daily Herald*. ¿Y qué dosis de socialismo es posible hallar en las páginas del *Daily Herald*? En estos momentos, un periódico de sesgo izquierdista pero capaz de tener al mismo tiempo un cierto atractivo para los adolescentes corrientes es algo prácticamente inconcebible.

Pero de ahí no se deduce que sea inviable. No hay una sola razón más o menos clara por la cual todo relato de aventuras haya de tener tintes esnobs y una vena de patriotería impresentable. A fin de cuentas, los relatos de *Hotspur* y de *Modern Boy* no son tachados de conservadurismo; son tan solo relatos de aventuras con un marcado sesgo conservador. Es sumamente fácil imaginar cómo podría subvertirse el proceso. Es posible, por ejemplo, imaginar un semanario como algo apasionante, vivo, como es *Hotspur*, aunque con una temática y una «ideología» algo más puestas al día. Es incluso posible (aunque ello plantee otras dificultades) imaginar una revista femenina con el mismo nivel literario que *Oracle,* que tratase más o menos de los mismos relatos, aunque teniendo mucho más en cuenta las realida-

des de la vida de la clase obrera. Este tipo de iniciativas se han llevado a cabo antes, aunque no en Inglaterra. En los últimos años de la monarquía española hubo una gran producción de novelitas de izquierdas, algunas de origen obviamente anarquista. Por desgracia, en el momento de su aparición no acerté a ver el significado social que revestían y perdí la colección que tenía, aunque no cabe duda de que aún tiene que haber ejemplares que se puedan encontrar. En cuanto al planteamiento y el estilo narrativo, eran muy similares a las novelitas inglesas de cuatro peniques, con la única peculiaridad de que su inspiración era izquierdista. Si, por ejemplo, hay un relato en el que se describe a la policía que persigue a los anarquistas por las montañas, está narrado desde el punto de vista de los anarquistas, no de la policía. Un ejemplo más cercano es una película soviética titulada *Chapaiev*, que en Londres se ha proyectado bastantes veces. Técnicamente, según el criterio del momento en que se rodó, *Chapaiev* es una película de primerísima fila, aunque mentalmente, a pesar de lo desconocido del trasfondo ruso en que está ambientada, no se halle tan lejos de Hollywood. Lo que la convierte en un filme fuera de lo común es el extraordinario trabajo del actor que encarna a un oficial de los blancos, una interpretación que parece una inspiradísima muestra de gags sucesivos. Por lo demás, el ambiente es conocido. Nos encontramos con toda la parafernalia al uso, la lucha del héroe contra todo pronóstico, las fugas en el último momento, los planos de caballos al galope, los intereses del amor, el alivio de lo cómico. La película es de hecho muy normal, con la peculiaridad de que su tendencia es «izquierdista». En una película de Hollywood sobre la guerra civil rusa, los blancos seguramente serían los ángeles y los rojos, los demonios. Es también una mentira, pero a la larga es menos perniciosa que la otra.

Aquí se nos presentan varios problemas de difícil solución. La naturaleza general de todos ellos es evidente, y no entraré a comentarlos. Solo me limito a señalar el hecho de que, en Inglaterra, la literatura popular es un campo en el que la izquierda jamás ha querido entrar. Toda la ficción contenida en las novelas de las enmohecidas bibliotecas está censurada según los intereses de la clase dirigente, y ese es sobre todo el caso de la ficción juvenil, los relatos de sangre y truenos que prácticamente todo muchacho devora en un momento u otro, que está empapada de las peores ilusiones de 1910. Este es un hecho que solo carece de importancia si uno cree que lo que se lee en la infancia no deja una impresión duradera. Lord Camrose y sus colegas obviamente opinan todo lo contrario. Y, a fin de cuentas, si alguien sabe de todo esto es lord Camrose.

En el vientre de la ballena
11 de marzo de 1940

1

Cuando en 1935 se publicó *Trópico de Cáncer*, la novela de Henry Miller, fue recibida con elogios más bien cautos, condicionados en no pocos casos por el temor a dar la impresión de que uno disfrutaba con la pornografía. Entre quienes lo elogiaron se encontraban T. S. Eliot, Herbert Read, Aldous Huxley, John Dos Passos o Ezra Pound; en conjunto, escritores que hoy en día no están precisamente de moda. Y lo cierto es que la temática del libro, y en cierta medida su ambiente intelectual, son más propios de los años veinte que de los treinta.

Trópico de Cáncer es una novela escrita en primera persona, o bien una autobiografía novelada, como se prefiera considerarla. El propio Miller insiste en que es directamente una autobiografía, aunque el ritmo y el método narrativo son los de una novela. Es la historia del París de los expatriados estadounidenses, aunque no a la manera habitual, ya que resulta que los norteamericanos que en ella aparecen no tienen dinero. Durante los años del *boom*, cuando abundaban los dólares y el valor de cambio del franco era muy bajo, invadió París un enjambre de artistas, escritores, estudiantes, diletantes, turistas, libertinos y simples vagos, probablemente como nunca se ha visto en el mundo. En algunos barrios de la ciudad, los presuntos artistas debían de ser más numerosos que la población activa. De hecho,

se ha calculado que a finales de los años veinte llegaron a ser hasta treinta mil los pintores que pululaban por París, en su inmensa mayoría impostores. La gente se había acostumbrado tanto a la presencia de los artistas que las lesbianas de voz áspera, con sus pantalones de pana, y los jóvenes vestidos con disfraces griegos o medievales podían pasear a su antojo por la calle sin llamar la atención, y a orillas del Sena, cerca de Notre-Dame, era prácticamente imposible pasar debido a la cantidad de caballetes desplegados. Era la época en que ganaban los tapados en las carreras de caballos, la época de los genios desconocidos. La frase que corría en boca de todos era: «Quand je serai lancé?». Pero, como pronto se vio que nadie iba a ser lanzado al estrellato, el fracaso cayó sobre todos ellos como una nueva glaciación. La chusma cosmopolita de los artistas desapareció como por ensalmo, y los espaciosos cafés de Montparnasse, que solo diez años antes estaban llenos hasta la bandera incluso de madrugada, repletos de hordas de alborotadores que se las daban de interesantes y entendidos, se han convertido en tumbas lúgubres que ni siquiera visitan los espectros. Es este mundo, descrito, entre otras novelas, en *Tarr*, de Wyndham Lewis, el que sirve de material a Henry Miller, aunque en realidad se ocupa solamente de los bajos fondos, de los sectores más marginales del lumpenproletariado que han logrado sobrevivir a la Depresión precisamente por estar compuestos, al menos en parte, por artistas genuinos y, en parte, por sanguijuelas no menos auténticas. Los genios desconocidos, los paranoicos que siempre están «a punto» de escribir una novela que dejará a Proust a la altura del betún, siguen estando ahí, aunque solo son genios en los contados momentos en que no andan desesperados por llevarse algo a la boca, si es que pueden. En su mayor parte, se trata de una historia que transcurre en habitaciones sórdidas, llenas de chinches, en hoteles de medio pelo, o

bien de pelea en pelea, de una melopea a la siguiente, en burdeles baratos, entre refugiados rusos, limosneos, camelos, timos y trabajillos ocasionales. Y todo el ambiente de los barrios más pobres de París tal como los ve un extranjero —los callejones adoquinados, el agrio hedor de los desperdicios, los bistrós con sus grasientos mostradores de cinc y sus desgastados suelos de ladrillo, las verdes aguas del Sena, los capotes azules de la Guardia Republicana, los orinales de peltre desportillado, el peculiar y dulzón olor de las estaciones del metro, los cigarrillos compartidos entre dos o más, las palomas de los jardines de Luxemburgo— está ahí presente. Al menos, está presente la sensación de estar ahí.

Visto lo visto, es difícil encontrar un material menos prometedor. Cuando se publicó *Trópico de Cáncer*, los italianos invadían Abisinia y los campos de concentración de Hitler ya empezaban a llenarse. Los focos intelectuales del mundo eran Roma, Moscú y Berlín. No parecía un momento propicio para que nadie escribiera una novela de gran valor acerca de unos cuantos haraganes estadounidenses que bebían de gorra en el Barrio Latino. Por descontado, ningún novelista está obligado a escribir directamente sobre la historia contemporánea, si bien un novelista que sencillamente prescinde de los grandes acontecimientos públicos del momento en que le ha tocado vivir es, por lo general, un majadero o un simple imbécil. A partir de un somero examen de la materia narrativa de *Trópico de Cáncer,* la mayoría de las personas probablemente sacarían en claro que es poco más que un resto, un sobrante pícaro de los años veinte. En realidad, casi todo el que la haya leído se ha dado cuenta de que no tiene nada que ver con eso. Es un libro muy notable. ¿Cómo y por qué notable? Esta pregunta nunca es fácil de responder. Es mejor comenzar por describir la impresión que *Trópico de Cáncer* ha dejado en mi ánimo.

Cuando abrí *Trópico de Cáncer* por primera vez y vi que estaba repleto de palabras malsonantes y obscenidades, mi reacción inmediata fue negarme en redondo a dejarme impresionar, y la de la mayoría de la gente debió de ser muy similar, digo yo. No obstante, al cabo de un tiempo, el ambiente del libro, además de sus innumerables detalles, parecen persistir en mi recuerdo de una manera especial. Un año después se publicó el segundo libro de Miller, *Primavera negra*. Para entonces, *Trópico de Cáncer* volvía a estar mucho más presente en mi memoria, de manera más vívida de lo que lo estuvo cuando lo leí por primera vez. Mi primera impresión fue que *Primavera negra* denotaba menos talento, y es evidente que carece de la unidad que posee el otro libro. Sin embargo, al cabo de otro año hubo muchos pasajes de *Primavera negra* que también habían arraigado en mi memoria. Es evidente que estos libros son de los que dejan cierto sabor; son obras que «crean un mundo propio», como se suele decir. Los libros en los que esto sucede no por fuerza son buenos; pueden ser obras bastante malas, como *Raffles* o los relatos de *Sherlock Holmes*, o bien perversas, mórbidas, como *Cumbres borrascosas* o *La casa de las persianas verdes*. Pero de vez en cuando aparece una novela que abre un mundo nuevo no solo por revelar lo extraño, sino también por revelar lo familiar que hay en él. Lo realmente llamativo de *Ulises,* por ejemplo, es cuán tópicos son sus materiales. Obviamente, en *Ulises* hay mucho más que esto, pues Joyce es al mismo tiempo un poeta y un pedante colosal, aun cuando su verdadero logro haya sido reflejar sobre el papel lo más conocido. Osó —es cuestión de atreverse, en igual medida que lo es de técnica— denunciar las imbecilidades de la mente en sus momentos más íntimos, y de ese modo descubrió un continente que en realidad estaba delante de las narices de cualquiera. Hay en este libro todo un mundo de asuntos que cualquiera ha vivido desde que era niño, asuntos

que cualquiera suponía que eran de naturaleza incomunicable, y resulta que llega alguien que es capaz de comunicarlo. El efecto que tiene es que se quiebra, al menos momentáneamente, la soledad en que vive el ser humano. Cuando se leen determinados pasajes de *Ulises*, se llega a creer que la mentalidad de Joyce y la nuestra son una y la misma, que lo sabe todo acerca de nosotros, por más que nunca haya oído nuestro nombre, y que existe un mundo fuera del espacio y del tiempo en el que uno está a solas con él. Y aunque en múltiples aspectos no se asemeje a Joyce, en Henry Miller se da en cierto modo esta misma cualidad. No siempre, porque su obra es muy desigual, y sobre todo en *Primavera negra* tiende a deslizarse hacia la mera verborrea o hacia el universo cenagoso del surrealismo. Pero si se leen cinco o diez páginas, se siente ese peculiar alivio que proviene no tanto de entender cuanto más bien de ser entendido. Uno piensa: «Lo sabe todo acerca de mí; esto lo ha escrito expresamente para mí». Es como si fuera posible oír una voz que nos habla directamente, una amistosa voz con acento norteamericano que no se anda por las ramas, sin intención moralista, que sencillamente asume que todos somos iguales. Por un instante, uno se ha alejado de todas las mentiras y simplificaciones, de la cualidad de teatro de guiñol que tiene toda la ficción al uso, incluso algunas buenas novelas, y se encuentra ante experiencias muy reconocibles, de seres humanos de carne y hueso.

Pero ¿qué tipo de experiencia? ¿Qué tipo de seres humanos? Miller escribe sobre el hombre de la calle, y, dicho sea de paso, es una lástima que esa calle esté llena de burdeles. Ese es el precio que se paga por abandonar la tierra natal. Supone trasladar las propias raíces a un terreno menos profundo. El exilio es probablemente más dañino para un novelista que para un pintor e incluso un poeta, porque el efecto que tiene es privarlo del contacto con la vida del trabajo, menguar su abanico de opciones y

reducirlo a la calle, el café, la iglesia, el burdel y el estudio que habita. En general, en los libros de Miller uno lee acerca de seres humanos que llevan la vida de los expatriados, personas que beben, hablan, meditan y fornican, y no acerca de personas que trabajan, que se casan, que crían a sus hijos. Es una lástima, porque en tal caso habría descrito tan bien un conjunto de actividades como el otro. En *Primavera negra* hay un maravilloso *flashback* sobre Nueva York, el Nueva York bullicioso e infestado de irlandeses del periodo de O. Henry, pero las escenas parisinas son mejores y, habida cuenta de su absoluta falta de valor como tipos sociales, los borrachos y la gente de mal vivir de los cafés son tratados de un modo en que se nota un gran talento para describir los personajes y una maestría técnica que no tienen parangón en ninguna novela reciente. Todos ellos no solo son verosímiles, sino también absolutamente familiares. Tenemos la sensación de haber vivido esas aventuras. No es que estas sean especialmente asombrosas. Henry encuentra un trabajo en el que tiene a un indio melancólico por alumno, encuentra otra ocupación en una temible escuela francesa, en plena ola de frío, cuando hasta el agua de los retretes se congela, sigue de juerga por El Havre con su amigo Collins, el capitán de un mercante, se va a burdeles en los que encuentra unas negras estupendas y charla con su amigo Van Norden, el novelista, que tiene en la cabeza la gran novela de todos los tiempos, pero que nunca es capaz de sentarse a escribirla. Su amigo Karl, a punto de morir de inanición, liga con una viuda rica que se quiere casar con él. Hay interminables conversaciones hamletianas en las que Karl trata de precisar qué es peor, si pasar hambre o acostarse con la vieja. Describe con sumo detalle sus visitas a la viuda, cómo se dirige al hotel todo endomingado, cómo antes de entrar se olvida de orinar, de modo que toda la velada es un tormento cada vez más insoportable, etcétera, etcétera. Y al fin nada es verdad,

la viuda ni siquiera existe, Karl se la ha inventado para darse un poco de importancia. Todo el relato discurre más o menos así. ¿A qué se debe que estas monstruosas trivialidades sean tan apasionantes? Sencillamente, a que todo el ambiente resulta profundamente familiar, a que tenemos la sensación todo el tiempo de que lo que cuenta nos está ocurriendo a nosotros. Y esto ocurre porque alguien ha decidido prescindir del lenguaje ginebrino de la novela normal y corriente y ha sacado a campo abierto la *Realpolitik* íntima de la mentalidad humana. En el caso de Miller, no es tanto cuestión de explorar los mecanismos de la mente como de reconocer los hechos cotidianos, las emociones normales. La verdad es que muchas personas de a pie, tal vez la mayoría, hablan y se comportan de hecho tal como aquí queda escrito. La insensible aspereza con que hablan los personajes de *Trópico de Cáncer* es muy poco habitual en la ficción, pero sumamente común en la vida real; yo he oído una y otra vez esa clase de conversaciones entre personas que ni siquiera eran conscientes de que estaban hablando de manera vulgar. Vale la pena señalar que *Trópico de Cáncer* no es el libro de un autor joven. Miller tenía cuarenta y tantos cuando lo publicó, y aunque desde entonces ha escrito otros tres o cuatro, es evidente que este primer libro ha convivido con él durante años. Es uno de esos libros que maduran lentamente en medio de la pobreza y en el anonimato, escrito por una de esas personas que saben qué tienen que hacer, y que por tanto saben esperar. La prosa es impresionante. En algunos pasajes de *Primavera negra* es incluso mejor. Por desgracia, no puedo incluir citas; hay muestras de lenguaje malsonante casi a cada paso. Aun así, aconsejo vivamente al lector que se haga con un ejemplar de *Trópico de Cáncer*, o de *Primavera negra,* y que lea muy en especial las primeras cien páginas. Dan una buena idea de lo que aún se puede hacer, incluso en fecha tan avanzada como esta,

cincelando la prosa inglesa. En ambos, el inglés recibe el trato de la lengua oral, pero hablada sin ningún temor, esto es, sin miedo a la retórica, sin miedo a la palabra inesperada o poética. El adjetivo ha vuelto tras diez años de exilio. Es una prosa que fluye, una prosa fecunda, una prosa llena de ritmos, muy distinta de las afirmaciones huecas y cautelosas y de los idiolectos de cafetería que ahora están de moda.

Cuando se publica un libro como *Trópico de Cáncer*, es natural que lo primero que llame la atención sea su obscenidad. Si se tienen en cuenta las ideas que actualmente prevalecen sobre la decencia en literatura, no es nada fácil abordar con el debido desapego un libro que roza lo impublicable. O bien se siente horror y asco, o bien uno se siente morbosamente incitado, o incluso uno se decide, ante todo, a no dejarse impresionar. Es posible que esta sea la reacción más habitual, de resultas de lo cual los libros impublicables a menudo reciben menos atención de la que se merecen. Está muy de moda decir que no hay nada más fácil que escribir un libro obsceno, que la gente lo hace para que se hable de ellos, para ganar dinero, etcétera. Lo que prueba que esto no es cierto es bien sencillo: los libros obscenos en el sentido policial y judicial del término son claramente insólitos. Si se pudiera ganar dinero fácil con un libro escrito a golpe de palabras malsonantes, lo haría mucha más gente. Pero precisamente porque los libros «obscenos» no aparecen muy a menudo, hay una tendencia, generalmente injustificable, a ponerlos en un mismo saco. *Trópico de Cáncer* ha sido relacionado de manera más bien vaga con otros dos libros, *Ulises* y *Viaje al fin de la noche*. En ninguno de ambos casos es muy grande el parecido. Miller tiene en común con Joyce, a lo sumo, la voluntad de hablar de los hechos sórdidos e inanes de la vida cotidiana. Dejando a un lado las diferencias técnicas, la escena del funeral que figura en *Ulises,* por ejemplo, encajaría en *Trópico de*

Cáncer. Todo el capítulo es una suerte de confesión, una denuncia de la insensibilidad interior, terrible, del ser humano. Pero ahí terminan las semejanzas. Como novela, *Trópico de Cáncer* está muy por debajo de *Ulises*. Joyce es un artista en un sentido en el que Miller no lo es, ni probablemente desee serlo. En cualquier caso, aspira a mucho más. Explora distintos estados de conciencia, de ensoñación, de sueño (el capítulo en el que «se da bronce por oro»), de embriaguez, etcétera, y los ensambla en un patrón narrativo de una complejidad inmensa, dándoles casi una «trama» en el sentido victoriano. Miller es simplemente una persona dura como el pedernal que habla de la vida, un estadounidense que se dedica a sus asuntos, que tiene valentía intelectual y el don de la palabra. Tal vez sea significativo que su aspecto externo se corresponda con la idea que cualquiera tiene de un norteamericano que se dedica a sus asuntos. En cuanto a la comparación con *Viaje al fin de la noche,* este último es un libro con una clara intención, que consiste en protestar contra el horror y el sinsentido de la vida moderna o, más bien, de la vida misma. Es un grito que surge de una repugnancia insoportable, una voz que proviene de las cloacas. *Trópico de Cáncer* es casi exactamente todo lo contrario. Ha ocurrido algo tan insólito que parece casi anómalo, pero se trata del libro de un hombre que es feliz. Igual sucede con *Primavera negra*, solo que en menor medida, porque en ocasiones está teñido de nostalgia. Con muchos años de vida de lumpen a sus espaldas, de hambre, de vagabundeo, de suciedad, de noches al raso, de batallas con los funcionarios de inmigración, de pugnas interminables y picarescas por obtener un poco de dinero, Miller descubre que se lo está pasando muy bien. Le atraen exactamente los mismos aspectos de la vida que a Céline lo han colmado de espanto. Lejos de protestar, acepta. Y la palabra «acep-

tación» recuerda su verdadera afinidad precisamente con otro estadounidense, con Walt Whitman.

Pero hay algo realmente extraño en el hecho de ser un Whitman en los años treinta. No está del todo claro que si Whitman siguiera vivo escribiera nada ni remotamente parecido a *Hojas de hierba*. Lo que dice a cada paso es, en el fondo, «acepto», y hay una diferencia radical entre aceptar hoy en día y hacerlo en aquel entonces. Whitman escribía en una época de prosperidad sin igual. Aún más: lo hacía en un país donde la libertad era algo más que una palabra. La democracia, la igualdad, la camaradería de la que habla de continuo no son ideales remotos, sino realidades que existían ante sus propios ojos. En el Estados Unidos de mediados del siglo XIX, los hombres se sentían libres e iguales, y eran libres e iguales en la medida en que tal cosa es posible fuera de una sociedad puramente comunista. Había pobreza aquí y allá, había incluso diferencias de clase, pero, con la excepción de los negros, no existía una clase permanentemente subyugada. Todo el mundo albergaba en su interior, cual núcleo intocable, la certeza de que podía ganarse la vida con decencia y sin lamerle el culo a nadie. Cuando leemos cosas sobre los barqueros y pilotos del Mississippi descritos por Mark Twain o sobre los mineros del oro que describe Bret Harte, nos parecen hoy más lejanos que los caníbales de la Edad de Piedra. La razón es simple: se trata de seres humanos libres. Pero lo mismo sucede incluso con la Norteamérica apacible y domesticada de la costa Este, la de *Mujercitas, Los niños de Helen* o «De vuelta de Bangor». La vida posee una cualidad despreocupada, boyante, que se percibe al leer, como una sensación física en la boca del estómago. Eso es lo que Whitman celebra, aunque en realidad lo haga de muy mala manera, porque es uno de esos escritores que nos dicen qué deberíamos sentir en vez de hacérnoslo sentir. Por suerte para sus creencias, quizá, murió dema-

siado pronto y no llegó a presenciar el deterioro de la vida que se produjo en Estados Unidos con el ascenso de la industria a gran escala y la explotación de la mano de obra barata que suponían los inmigrantes.

El planteamiento de Miller es sumamente afín al de Whitman. Prácticamente todo el que lo ha leído lo ha señalado. *Trópico de Cáncer* termina con un pasaje de resonancias muy whitmanianas, en el cual, tras tanta lascivia, timos, peleas, borracheras e imbecilidades, se sienta a ver fluir las aguas del Sena en una suerte de mística aceptación de las cosas tal cual son. Ya, pero ¿qué es lo que acepta? En primer lugar, no Estados Unidos, sino ese antiquísimo montón de huesos que es Europa, donde cada palmo de terreno ha sido pisado por innumerables cuerpos humanos. En segundo lugar, no una época de expansión y libertad, sino una de miedo, tiranía y regimentación. Decir «acepto» en una época como la nuestra es decir que uno acepta los campos de concentración, las porras de caucho, Hitler, Stalin, las bombas, los aviones, la comida en lata, las ametralladoras, los *putsches*, las purgas, los eslóganes, las cadenas de montaje, las máscaras antigás, los submarinos, los espías, los saboteadores, la censura de la prensa, las cárceles secretas, las aspirinas, las películas de Hollywood y los asesinatos políticos. No solo estas cosas, claro está, sino estas entre otras. Y esta es en conjunto la actitud de Henry Miller. Aunque no siempre; en algunos momentos da muestras de una nostalgia literaria bastante habitual. Hay un largo pasaje, en el arranque de *Primavera negra,* en alabanza de la Edad Media; por la calidad literaria de su prosa, debe de ser uno de los fragmentos escritos más notables de los últimos años, aun cuando despliegue una actitud no muy distinta de la de Chesterton. En *Max y los fagocitos blancos* aparece una diatriba contra la moderna civilización estadounidense (cereales para el desayuno, papel de celofán, etcétera) desde el

ángulo habitual en el literato que detesta el industrialismo. Pero la actitud en general sigue siendo la de «traguémonoslo todo», y de ahí la aparente preocupación por la indecencia y por el aspecto de pañuelo sucio que tiene la vida. Solo es aparente, pues lo cierto es que la vida, la vida cotidiana común, consta de muchos más horrores de lo que los escritores de ficción suelen estar dispuestos a reconocer. El propio Whitman «aceptó» muchas cosas que a sus contemporáneos les resultaban innombrables. Y es que no solo escribe sobre las praderas, sino que también se pierde en la ciudad y toma nota del cráneo resquebrajado del suicida, de «las caras grises y enfermizas de los onanistas», etcétera. Es incuestionable de todos modos que nuestra época, al menos en Europa occidental, es mucho menos sana y mucho menos esperanzadora que la época en la que escribía Whitman. Al contrario que Whitman, vivimos en un mundo que encoge. Los «paisajes democráticos» han terminado en el alambre de espino. Es menor la sensación de creación y crecimiento; cada vez se pone menor énfasis en la cuna, que se mece sin fin, y cada vez mayor en la tetera, que bulle sin fin. Aceptar la civilización tal cual es prácticamente implica aceptar la decadencia. Ha dejado de ser una actitud denodada y ha pasado a ser pasiva, e incluso «decadente», si es que la palabra aún significa algo.

Pero precisamente porque en cierto sentido es pasivo ante la experiencia, Miller es capaz de acercarse al hombre corriente mucho más de lo que pueden hacerlo los escritores más decididos. El hombre corriente también es pasivo. Dentro de un círculo reducido (la vida doméstica y, tal vez, la política sindical o local) se siente dueño de su destino, pero frente a los grandes acontecimientos se halla tan desvalido como ante la furia de los elementos. Lejos de esforzarse por influir en el futuro, se abstiene y deja que las cosas le sucedan. Durante los últimos diez años, la literatura se ha implicado cada vez más a fondo en la

política, con el resultado de que ahora hay en ella menos sitio para el hombre corriente que a lo largo de los dos siglos anteriores. El cambio se ve en la actitud literaria predominante, y basta comparar los libros escritos sobre la Guerra Civil española con los escritos a propósito de la guerra de 1914-1918. Lo que llama de inmediato la atención sobre los primeros, al menos los escritos en inglés, es que son aburridos y están mal redactados. Pero es mucho más significativo que en casi todos ellos, sean de izquierdas o de derechas, prime el punto de vista político, el engreimiento de los militantes que vienen a decirnos qué debemos pensar, mientras que los libros sobre la Gran Guerra son obra de soldados rasos o de oficiales de baja graduación que ni siquiera se las dieron de haber entendido de qué iba todo aquello. Libros como *Sin novedad en el frente, El fuego, Adiós a las armas, Muerte de un héroe, Adiós a todo eso, Memorias de un oficial de infantería* y *Un oficial en el Somme* son obra no de propagandistas, sino de víctimas de la guerra. En efecto, vienen a decir: «¿De qué va todo esto? Sabe Dios. A lo sumo, podremos resistir». Y aunque no escriban sobre la guerra ni, en conjunto, sobre la infelicidad del hombre, están más próximos a la actitud de Miller que a la omnisciencia que ahora está en boga. El *Booster*, una publicación de corta vida en la que fue codirector, se anunciaba como «apolítica, no educativa, no progresista, no cooperativa, no ética, no literaria, incoherente y no contemporánea». La propia obra de Miller podría describirse en esos mismos términos. La suya es una voz entre las masas, la voz de los sometidos, del vagón de tercera, del hombre corriente, no político, amoral y pasivo.

He utilizado la expresión «hombre corriente» con cierta imprecisión, y he dado por hecho que el «hombre corriente» existe, algo de lo que ahora reniegan algunos. No quiero decir que las personas sobre las que escribe Miller constituyan una mayo-

ría, y menos aún que escriba acerca del proletariado. Ningún novelista inglés o estadounidense ha intentado aún tal cosa en serio. Asimismo, los personajes de *Trópico de Cáncer* distan mucho de ser corrientes en la medida en que son ociosos, infames y más o menos «artísticos». Como he dicho antes, es una lástima, pero es un resultado inevitable de la expatriación. El «hombre corriente» de Miller no es el obrero ni el inquilino de los suburbios, sino el náufrago, el desclasado, el aventurero, el intelectual norteamericano desarraigado y sin dinero. Con todo, las experiencias incluso de este tipo se solapan ampliamente con las de otras personas más normales. Miller ha sabido sacar el mejor partido de materiales más bien limitados, porque ha tenido el coraje de identificarse con ellos. El hombre corriente, el «hombre normal y sensual», ha recibido el don de la palabra como si fuera el asno de Balaam.

Bien se ha de ver que esto es algo extemporáneo, o que al menos no está en boga. El hombre normal y sensual tampoco está de moda. La actitud pasiva, apolítica, no está de moda. La preocupación por el sexo y la veracidad acerca de la vida interior no están de moda. El París de los estadounidenses no está de moda. Un libro como *Trópico de Cáncer*, publicado en tal momento, ha de ser, o bien de un preciosismo tedioso, o bien sencillamente insólito, y entiendo que la mayoría de sus lectores coincidirán conmigo en que no es lo primero. Vale la pena tratar de descubrir qué significa este desvío de la moda literaria actual. Para ello, hay que verlo en su debido trasfondo, es decir, dentro del marco general en que se desarrolla la literatura inglesa en los veinte años posteriores a la Primera Guerra Mundial.

2

Cuando se dice que un escritor está de moda, prácticamente siempre se quiere dar a entender que goza de la admiración de los menores de treinta años. A comienzos del periodo al que me refiero, los años de la guerra y los inmediatamente posteriores, el escritor que más había prendido en el ánimo de los jóvenes con capacidad de pensar era casi con toda seguridad Housman. Entre los que fueron adolescentes entre 1910 y 1925, Housman tuvo una influencia enorme, que ahora no resulta fácil de entender. En 1920, teniendo yo unos diecisiete años, probablemente me sabía de memoria la totalidad de *A Shropshire Lad* («Un mozalbete de Shropshire»). Me pregunto qué impresión causará hoy en día este libro de Housman en un muchacho de la misma edad, de la misma mentalidad. A buen seguro que lo conoce al menos de oídas, y es posible que lo haya hojeado; quizá le parezca más bien poesía barata, probablemente eso sea todo. Ahora bien: son los poemas que los muchachos de mi generación y yo nos recitábamos una y otra vez, en éxtasis, tal como las generaciones anteriores habían recitado «Amor en el valle», de Meredith, o «El jardín de Proserpina», de Swinburne, entre otros.

De pesar tengo el corazón colmado
pues amigos de oro tuve,
y muchas doncellas de labios rosados
y mozos alegres y dulces.

Junto a arroyos que no se pueden saltar
yacen los mozos alegres;
las doncellas de labios rosados duermen
en campos de rosas marchitas[11].

Suena bien y ya está. Pero en 1920 no lo parecía. ¿Por qué las burbujas acaban siempre por estallar? Para responder a esta pregunta hay que tener en cuenta las condiciones externas que dan popularidad a determinados escritores en determinadas épocas. Los poemas de Housman apenas llamaron la atención cuando fueron publicados. ¿Qué había en ellos que tanto atrajo a una sola generación, la de los nacidos en torno a 1900?

En primer lugar, Housman es un poeta «rural». Sus poemas rebosan del encanto de las aldeas recónditas, la nostalgia de los topónimos, Clunton y Clunbury, Knighton, Ludlow, «en los cerros de Wenlock», «en verano en Bredon», las techumbres de paja, el repicar de las herrerías, los junquillos silvestres en los pastos, «las colinas azules en el recuerdo». Dejando a un lado los poemas de guerra, la poesía inglesa de 1910-1925 es poesía «de campo». La razón, sin duda, es que la clase de los profesionales rentistas empezaba a no mantener ninguna relación real con la tierra de la que procedía, aunque entonces, mucho más que ahora, aún prevalecía una suerte de esnobismo en la pertenencia al campo, tan alabado, y en el menosprecio de la ciudad. Inglaterra era a la sazón un país poco más agrícola que ahora, pero antes de que la industria ligera comenzara a extenderse era fácil considerarlo aún agrícola. La mayoría de los muchachos de clase media crecieron a la vista de una granja; como es natural, era la faceta pintoresca de la vida rural lo que les atraía, es decir, la aradura, la cosecha, la trilla, etcétera. A menos que tenga que hacerlo él con sus propias manos, un muchacho rara vez se dará cuenta del tedio y la pesadez horribles que suponen arar las nabizas, ordeñar las vacas de ubres resecas a las cuatro de la mañana, etcétera. Justo antes, justo después y, en efecto, durante la guerra, tuvo lugar la edad dorada del poeta de la naturaleza; estaban en su apogeo Richard Jefferies y W. H. Hudson. «Grantchester», de Rupert Brooke, fue el poema estrella de 1913, y

no es sino una enorme regurgitación de sentimiento «rústico», una suerte de vómito acumulado en un estómago atiborrado de topónimos. Como poema, «Grantchester» es aún peor que lo indigno; como ilustración de lo que pensaba el joven de clase media en esa época, es un valioso documento.

Housman, en cambio, no se entusiasma con los rosales silvestres en ese estilo de poeta de fin de semana que tenían Brooke y los demás. El motivo «rústico» está presente en cada verso, pero más que nada como telón de fondo. La mayoría de los poemas tienen un sujeto casi humano, en realidad Estrefonte o Coridón puestos al día. Esto es lo que tenía un profundo atractivo. La experiencia demuestra que las personas civilizadas en exceso gozan cuando leen lo que sea acerca de los rústicos (frase clave: «pegados a la tierra»), porque se los imaginan más primitivos y más apasionados. De ahí las novelas «de la tierra oscura» de Sheila Kaye-Smith, etcétera. En aquella época, un muchacho de clase media, con su propensión hacia «el campo», se identificaba con un trabajador agrario tanto o más, seguro, que con un obrero de la ciudad. La mayoría de los chicos tenían en mente la visión de un labrador idealizado, o bien de un gitano, de un trotamundos, que llevaría una vida de trampero para cazar conejos, de asiduo de las peleas de gallos, de conocedor de los caballos, de bebedor de cerveza y de frecuentador de las mujeres. «Everlasting Mercy» («Misericordia eterna»), de Masefield, es otra pieza del periodo que tiene cierto valor, que tuvo una popularidad inmensa entre los chicos durante los años de la guerra y que nos propone esta visión de manera muy cruda. En cambio, los Maurice y los Terence de Housman se podían tomar en serio justo allí donde el Saul Kane de Masefield no llegaba. En ese sentido, Housman era Masefield con unas gotas de Teócrito. Por si fuera poco, su temática es adolescente: asesinato, suicidio, amor desdichado, muerte prematura. Son temas que se

ocupan de los desastres sencillos e inteligibles que nos dan la sensación de estar frente a «la dureza de pedernal» que tiene la vida misma:

Calienta el sol la colina de hierba sin segar,
ya la sangre se ha secado;
y Maurice yace quieto entre el heno
y mi cuchillo en su costado.[12]

Y también:

Nos ahorcan ahora en la cárcel de Shrewsbury;
suenan abatidos los silbatos,
y se quejan los trenes de noche en las vías
por los hombres que mueren al alba.[13]

Todo transcurre en la misma línea. Todo se viene abajo. «Dick yace en el cementerio, y Ned está tumbado en la cárcel». Y nótese la exquisitez con que se duele de sí mismo, la sensación del «nadie me quiere»:

Las gotas diamantinas adornan
tu túmulo en el prado,
son las lágrimas del alba,
que lloran, aunque no sea por ti.[14]

¡Mala suerte, compañero! Son poemas que podrían estar expresamente escritos para adolescentes. Y el pesimismo sexual constante (la chica siempre muere o se casa con otro) parecía sabiduría en estado puro para los chicos que vivían enclaustrados en las escuelas privadas y que eran propensos a pensar en las mujeres como en algo inalcanzable. Dudo mucho que Hous-

man revistiera idéntico atractivo para las chicas. En sus poemas, el punto de vista femenino jamás tiene cabida. La mujer no pasa de ser la ninfa, la sirena, la traicionera criatura no del todo humana que se lo lleva a uno lejos y luego le da calabazas.

Ahora bien, la poesía de Housman no habría tenido un atractivo tan profundo para quienes eran jóvenes en 1920 de no haber sido por otra vena importante: una vena blasfema, antinómica, «cínica». La pugna que siempre se da entre las generaciones fue excepcionalmente enconada al final de la Gran Guerra; en parte se debió a la guerra y, en parte, fue resultado indirecto de la Revolución rusa, aunque una pugna intelectual tenía que darse de todos modos en esas fechas. Debido probablemente a la facilidad, a la seguridad con que se vivía en Inglaterra, donde apenas se notó perturbación bélica alguna, muchas personas cuyas ideas se habían formado en la década de 1880 o incluso antes entraron sin modificarlas en los años veinte. Entretanto, por lo que atañe a las jóvenes generaciones, las creencias oficiales se desmoronaban como castillos de arena. La disminución de la fe religiosa, por ejemplo, fue espectacular. Durante varios años, el antagonismo entre los jóvenes y los adultos adquirió tintes de verdadero odio. Lo que quedó de la generación de la guerra salió a duras penas de la matanza para encontrarse con sus mayores aún pletóricos e imbuidos de los eslóganes de 1914, y una generación de muchachos algo más jóvenes se retorcía bajo la férula de los maestros de escuela célibes y con mentalidad de cloaca. A ellos apeló Housman con su revuelta sexual implícita y su agravio personal contra la divinidad. Era un patriota, qué duda cabe, pero de una manera inofensiva y anticuada, más en la línea de los casacas rojas y el «Dios salve a la reina» que en la de los cascos de acero y la de «Muerte al káiser». Y era satisfactoriamente anticristiano; defendía una suerte de paganismo amargo y desafiante, la convicción de que la vida

es breve y de que los dioses nos son adversos, que encajaba a pedir de boca con el humor más extendido entre los jóvenes. Y todo ello en sus encantadores y frágiles versos, compuestos casi íntegramente de monosílabos.

Como puede verse, me he referido a Housman como si fuera tan solo un propagandista, un distribuidor de máximas, un forjador de citas. Obviamente, era mucho más que eso. No tiene sentido infravalorarlo ahora porque estuviera sobrevalorado hace unos años. Aunque hoy en día uno se busque complicaciones por decirlo, hay unos cuantos poemas suyos («Entra en mi corazón un aire que mata», por ejemplo, o «¿Están mis bueyes arando?») que dudosamente gozarán ya de ningún favor. No obstante, en el fondo queda siempre la tendencia de un escritor, su «propósito», su «mensaje», y es lo que le lleva a ser apreciado o desdeñado. Prueba de ello es la extrema dificultad de hallar ningún mérito literario en cualquier libro que ponga seriamente en entredicho nuestras creencias más profundas. Y no hay un solo libro que sea de veras neutral. Siempre se discierne tal o cual tendencia, tanto en verso como en prosa, aun cuando no haga otra cosa que determinar la forma y la elección de las imágenes empleadas. Pero los poetas que alcanzan una amplia popularidad, como Housman, suelen quedar definidos, por norma, como escritores gnómicos.

Después de la guerra, después de Housman y los poetas de la naturaleza, aparece un grupo de escritores de tendencia radicalmente distinta: Joyce, Eliot, Pound, Lawrence, Wyndham Lewis, Aldous Huxley y Lytton Strachey. Durante mediados y finales de los años veinte, conforman «el movimiento», al igual que el grupo de Auden-Spender ha sido «el movimiento» de estos últimos años. Es cierto que no todos los escritores de veras buenos que hubo en la época encajan en esta pauta. E. M. Forster, por ejemplo, si bien escribió su mejor libro en 1923 más o

menos, era en esencia un autor de antes de la guerra, y no parece que Yeats pueda pertenecer en ninguna de sus fases a la década de los veinte. Otros que aún estaban vivos y en activo, como Moore, Conrad, Bennett, Wells y Norman Douglas, habían echado el resto mucho antes de que la guerra asomase por el horizonte. Por otra parte, un escritor que deberíamos adscribir al grupo, aunque en sentido estrictamente literario difícilmente «pertenece» a él, es Somerset Maugham. Por supuesto, las fechas no encajan del todo; la mayoría de los mencionados habían publicado antes de la guerra, si bien se los puede clasificar como escritores de posguerra en el mismo sentido en que son post-Depresión los jóvenes que escriben ahora. Asimismo, se podrían leer las revistas literarias de la época sin tener la sensación de que esas personas fueran «el movimiento». Más aún entonces que en ningún otro momento, los mandamases del periodismo literario andaban atareados con la pretensión de que la época anterior a la suya no había terminado aún. Squire dirigía el *London Mercury*, Gibbs y Walpole eran los dioses de las bibliotecas de préstamo, se daba un culto de la alegría y la virilidad, de la cerveza y el críquet, de las pipas de madera de brezo, de la caoba, y en todo momento era viable ganarse unas cuantas guineas escribiendo un artículo en el que se denunciase a los miembros de la «alta cultura». A pesar de los pesares, fueron los integrantes de la «alta cultura» los que cautivaron a los jóvenes. Soplaba un viento procedente de Europa, que mucho antes de 1930 había dejado en cueros a los defensores de la cerveza y del críquet, aunque sin arrebatarles sus títulos nobiliarios.

No obstante, lo primero que se percibe acerca del grupo de escritores que he mencionado antes es que ni de lejos parecen un grupo. Para colmo, son varios los que con toda certeza pondrían variadas objeciones a su emparejamiento con algunos de

los restantes. Lawrence y Eliot se profesaban una antipatía absoluta; Huxley adoraba a Lawrence, pero le repugnaba Joyce; casi todos los demás habrían despreciado a Huxley, Strachey y Maugham, y Lewis no dejó títere con cabeza entre todos ellos. La reputación que tiene como escritor se funda en gran medida en sus diatribas. Y, sin embargo, existe cierta afinidad temperamental, hoy evidente, aunque hace una docena de años no lo fuera tanto. Equivale *grosso modo* a una suerte de «pesimismo de planteamientos». Pero es preciso aclarar a qué me refiero al decir «pesimismo».

Si la tónica de los poetas georgianos era la «belleza de la naturaleza», la de los escritores de posguerra sería «el sentido trágico de la vida». El espíritu que anima los poemas de Housman, por ejemplo, no es trágico, sino tan solo quejumbroso. El suyo es un hedonismo decepcionado. Y lo mismo cabe decir de Hardy, aunque es preciso hacer una excepción con *Los dinastas*. Pero el grupo Joyce-Eliot llegó con posterioridad, su principal adversario no es el puritanismo, y desde el primer momento saben «calar» casi todas las cosas por las que pelearon sus antecesores. Todos ellos son fuertemente hostiles a la noción de «progreso»; se siente que el progreso no solo no acontece, sino que no tendría que acontecer. Habida cuenta de esta similitud general, hay ciertas diferencias, claro está, en el enfoque que prefieren los escritores a los que me he referido, así como grados diversos de talento. El pesimismo de Eliot es en parte el pesimismo cristiano, que entraña cierta indiferencia ante las desdichas del ser humano, y, en parte, un lamento por la decadencia de la civilización occidental («Somos los hombres huecos, somos los hombres rellenos», etcétera, etcétera), una suerte de sentimiento propio del crepúsculo de los dioses que a la sazón le conduce, en *Sweeney Agonistes*, por ejemplo, a lograr una hazaña sumamente difícil: dar a la vida moderna un aire peor que el que tie-

ne. En el caso de Strachey, es tan solo un cortés escepticismo dieciochesco mezclado con el gusto por desacreditar y demoler. En Maugham se trata de una especie de resignación estoica, el gesto altivo y desdeñoso del *pukka sahib* que se halla al este de Suez y que sigue adelante con su trabajo aun cuando no crea en él, como el emperador Antonino. A primera vista, Lawrence no parece un escritor pesimista; como Dickens, es un hombre partidario de «mudar de corazón», que insiste a cada paso en que la vida aquí y ahora sería estupenda con que solo supiéramos verla de otro modo. Pero lo que en realidad exige es un alejamiento de la civilización mecanizada, algo que no ha de suceder y que él sabe que no sucederá. De ahí su exasperación con el presente, que da lugar, una vez más, a una idealización del pasado, esta vez un pasado seguro, mitológico, la Edad de Bronce. Cuando Lawrence prefiere a los etruscos (sus etruscos, en realidad) antes que a nosotros, es difícil no estar de acuerdo con él, si bien, a fin de cuentas, lo que propugna es una especie de derrotismo, ya que no es esa la dirección en la que el mundo avanza. El tipo de vida a la que continuamente apunta, una vida centrada en torno a misterios sencillos —el sexo, la tierra, el fuego, el agua, la sangre—, es tan solo una causa perdida. De ahí que todo lo que ha sido capaz de producir sea un deseo de que las cosas sucedan de una manera que, manifiestamente, no ocurrirán. «Una oleada de generosidad o una oleada de muerte», dice, pero es evidente que no hay oleadas de generosidad a este lado del horizonte. Por eso huye a México y muere a los cuarenta y cinco, pocos años antes de que la oleada de muerte comience a desplazarse. Se verá seguramente que, una vez más, hablo de todas estas personas como si no fueran artistas, sino tan solo propagandistas empeñados en la difusión de un «mensaje». Y se verá una vez más, es evidente, que todos ellos son mucho más que eso. Sería absurdo, por ejemplo, considerar *Ulises* tan solo como una

exposición del horror de la vida moderna, la «sucia era del *Daily Mail*», como dijera Pound. Joyce es en realidad más «artista puro» que la mayoría de los escritores. No podría haber escrito *Ulises* alguien que solo experimentase con estructuras verbales. Es producto de una muy especial visión de la vida, la visión de un católico que ha perdido la fe. Lo que dice Joyce es: «He aquí la vida sin Dios. ¡Miradla!». Y sus innovaciones técnicas, por importantes que sin duda sean, ante todo están al servicio de este propósito.

Lo que sí es notable en todos estos escritores es que sus «propósitos», sean los que sean, están muy en el aire. No prestan atención a los problemas urgentes del momento; ante todo, nada de política en el sentido estricto del término. Guían nuestra mirada hacia Roma, Bizancio, Montparnasse, México y Etruria, hacia el subconsciente, hacia el plexo solar, hacia todo salvo a los lugares donde realmente están sucediendo las cosas. Cuando uno repasa los años veinte, nada resulta tan extraño como el modo en que todos los acontecimientos europeos de importancia escaparon a la atención de la intelectualidad inglesa. Por ejemplo, la Revolución rusa se ha volatilizado en la conciencia inglesa entre la muerte de Lenin y las hambrunas de Ucrania, unos diez años en total. A lo largo de esos años, Rusia era Tolstói, Dostoievski y los condes exiliados que conducían un taxi. Italia era las galerías de pintura, las ruinas, las iglesias y los museos, pero no los Camisas Negras. Alemania era el cine, el nudismo, el psicoanálisis, pero no Hitler, del cual prácticamente nadie oyó nada negativo hasta 1931. En los círculos «cultos», el arte por el arte se extendió prácticamente hasta la adoración de lo que carecía de sentido. Se suponía que la literatura había de consistir única y exclusivamente en la manipulación de las palabras. Juzgar un libro según el tema de que tratase era tenido por pecado imperdonable; tomar conciencia del tema era incluso

un gesto de mal gusto. Hacia 1928, en uno de los tres chistes genuinamente graciosos que han salido en *Punch* desde la Gran Guerra, un joven intolerante aparece delante de su venerable tía, a la que informa de que se propone «escribir». «¿Y sobre qué piensas escribir, querido?», pregunta la tía. «Querida tía —dice el joven de manera tajante—, no escribe uno sobre nada. Uno tan solo escribe». Los mejores escritores de los años veinte no suscribían esta doctrina; su «propósito» en casi todos los casos era manifiesto, aunque era por lo común un «propósito» que seguía líneas morales, religiosas, culturales. Asimismo, cuando se podía traducir a términos políticos, no quedaba litigio por ventilar. Lewis, por ejemplo, pasó años dedicado frenéticamente a rastrear la presencia de los «bolcheviques», y supo detectarla por medios casi brujeriles en los lugares más insospechados. Recientemente ha cambiado en parte de postura, tal vez influido por el trato que ha dispensado Hitler a los artistas, pero no es arriesgado apostar que no llegará a situarse muy a la izquierda. Pound parece haber optado por el fascismo, al menos en su variante italiana. Eliot ha permanecido al margen, aunque si le obligasen a punta de pistola a elegir entre el fascismo y una forma más democrática de socialismo, es probable que se quedara con la primera opción. Huxley arranca con la desesperanza acostumbrada ante la vida y, bajo la influencia del «oscuro abdomen» de Lawrence, abre una vía llamada «adoración de la vida» para terminar en el pacifismo, postura defendible y en este momento encomiable, aunque a la larga seguramente comporte el rechazo del socialismo. Es también notorio que la mayoría de los escritores del grupo demuestran cierta ternura hacia la Iglesia católica, aunque no sea por lo común del tipo que la ortodoxia católica podría aceptar de buena gana.

La conexión mental que hay entre el pesimismo y los planteamientos reaccionarios es sin duda evidente. Tal vez no lo sea

tanto por qué los principales escritores de los años veinte son predominantemente pesimistas. ¿Por qué aparece siempre esa sensación de decadencia, las calaveras y los cactus, el anhelo de la fe perdida y las civilizaciones imposibles? ¿No era, a fin de cuentas, porque todas esas personas escribían en una época en la que reinaba una comodidad excepcional? Es en tales ocasiones cuando florece la «desesperación cósmica». Quien tiene el estómago vacío nunca desespera del universo; ni siquiera piensa en él. Todo el periodo 1910-1930 fue de gran prosperidad, e incluso los años de la guerra fueron físicamente tolerables con tal de que uno fuese un no combatiente en uno de los países aliados. En cuanto a los años veinte, fueron la edad de oro del intelectual rentista, un periodo de irresponsabilidad como nunca se había visto. Había terminado la guerra, no habían surgido los nuevos estados totalitarios, se habían disipado los tabúes morales y religiosos, y el dinero contante y sonante corría a espuertas. La «desilusión» estaba de moda. Todo el que ingresara quinientas libras al año se volvía adepto a la alta cultura y comenzaba a adiestrarse en el *taedium vitae*. Fue una época de águilas y de chicas fáciles, de desesperación frívola, de Hamlets de andar por casa, de billetes baratos de ida y vuelta al fin de la noche. En algunas novelas menores pero características del periodo, libros como *Told by an Idiot* («Lo cuenta un idiota»), la desesperación vital llega a constituir una atmósfera de autocompasión tan impenetrable como los vapores de un baño turco. E incluso los mejores escritores de la época son reos de una actitud demasiado olímpica, de una celeridad excesiva a la hora de lavarse las manos ante cualquier problema práctico e inmediato. Ven la vida en su totalidad, mucho más que los que les anteceden y que los que llegaron después, pero la ven por el extremo erróneo del telescopio. No es que esto reste validez a sus libros en cuanto tales. La primera prueba de cualquier obra de arte es

su pervivencia, y es evidente que gran parte de lo escrito entre 1910 y 1930 ha sobrevivido y que tiene todas las trazas de seguir haciéndolo. Basta con pensar en *Ulises, Servidumbre humana*, casi todas las obras de Lawrence en su etapa inicial —sobre todo los relatos— y prácticamente todos los poemas de Eliot hasta 1930 para preguntarse qué es lo que, de cuanto ahora se escribe, tiene las trazas de aguantar igual de bien el correr de los años.

De un modo muy repentino, entre 1930 y 1935 sucede algo. Cambia el clima literario. Un nuevo grupo de escritores, Auden, Spender y todos los demás, ha hecho su aparición, y aunque técnicamente están en deuda con sus predecesores, su «tendencia» es muy distinta. De pronto hemos salido del crepúsculo de los dioses y nos hallamos en un ambiente de *boy scouts*, de rodillas desnudas, de cánticos en grupo. El literato tipo deja de ser un expatriado con inclinaciones que lo aproximan a la Iglesia y pasa a ser un colegial de mentalidad ansiosa con inclinaciones hacia el comunismo. Si la tónica de los escritores de los años veinte era «el sentido trágico de la vida», la de los nuevos escritores es «la seriedad de intenciones».

Las diferencias entre ambas escuelas las comenta por extenso Louis MacNeice en su obra *Modern Poetry*. Es un libro, cómo no, escrito por completo desde la perspectiva de los jóvenes, que da por sentada la superioridad de sus criterios. Según MacNeice:

> Los poetas de *New Signatures*[15], al contrario que Yeats y Eliot, están emocionalmente comprometidos. Yeats propuso dar la espalda al deseo y al odio; Eliot se retrepó en un sillón a contemplar las emociones ajenas envuelto en el tedio y en una autocompasión irónica [...] En cambio, toda la poesía

> de Auden, Spender y Day Lewis implica que tienen deseos, que odian y, más aún, que piensan que unas cosas son deseables y otras son odiosas.

Asimismo, afirma:

> Los poetas de *New Signatures* han vuelto [...] a la preferencia griega por la información o la declaración. El primer requisito es tener algo que decir; después, hay que decirlo tan bien como sea posible.

Dicho de otro modo: ha vuelto la «intención», el «propósito». Los escritores jóvenes «han optado por la política». Tal como ya he señalado, Eliot y compañía no son en realidad tan indiferentes en ese sentido como MacNeice parece dar a entender. Con todo, en términos generales es verdad que en los años veinte la literatura hizo más hincapié en la técnica y menos en la temática que ahora.

Las principales figuras de este grupo son Auden, Spender, Day Lewis, MacNeice y una larga lista de escritores más o menos de la misma tendencia: Isherwood, John Lehmann, Arthur Calder-Marshall, Edward Upward, Alec Brown, Philip Henderson y muchos más. Al igual que hice antes, los agrupo sencillamente en función de su tendencia. Es evidente que hay grandes diferencias de talento, pero cuando uno compara a todo este grupo con la generación de Joyce y Eliot, lo que sorprende enseguida es lo fácil que resulta, mucho más que antes, incluirlos a todos en un mismo grupo; técnicamente tienen mayores afinidades, políticamente son casi intercambiables, y sus críticas de la obra de unos y otros siempre han sido (por decirlo con suavidad) afables y favorables. Los escritores que sobresalieron en los años veinte eran de orígenes muy dispares; pocos habían pasado por el rodillo educativo habitual en Inglaterra (por cier-

to: los mejores, salvo Lawrence, ni siquiera eran ingleses), y la mayoría habían tenido en un momento u otro que bregar con la pobreza, el abandono e incluso la persecución. Por otra parte, casi todos los escritores jóvenes encajan fácilmente en el modelo que viene dado por el colegio privado, la universidad y Bloomsbury. Los que son de extracción proletaria, muy pocos, pertenecen al tipo de los que se desclasan en época muy temprana, primero mediante becas y luego mediante el refinamiento que entraña la inmersión en la «cultura» londinense. Es significativo que varios de los escritores de este grupo hayan sido no solo alumnos, sino después también profesores, en colegios privados. Hace algunos años describí a Auden diciendo de él que era «una especie de Kipling sin redaños». Como crítica, el comentario es indigno; fue, en efecto, una observación hecha con rencor, aunque es cierto que en la obra de Auden, sobre todo en sus primeros libros, nunca está muy lejos un ambiente de elevación muy semejante al que prevalece en «Si», de Kipling, o en «Play up, Play up, and Play the Game!», de sir Henry Newbolt. Tómese, por ejemplo, un poema como «You're leaving now, and it's up to you, boys» («Ahora os marcháis, muchachos, de vosotros depende»). Es pura palabrería de un monitor de *boy scouts*; da el tono exacto de la clásica charla de diez minutos de duración para advertir al muchacho de los peligros que entraña la masturbación. No cabe duda de que hay un elemento paródico, pero también existe una semejanza más profunda y en modo alguno deseada. Y es evidente que el deje un tanto remilgado que es común a la mayoría de estos autores es síntoma a su vez de una liberación. Al arrojar por la borda el «arte puro», se han liberado del temor a que se rían de ellos, a la par que han ampliado enormemente su espectro. Por ejemplo, la faceta profética del marxismo es un material nuevo para la poesía, que entraña grandes posibilidades:

No somos nada.
Hemos caído
en las tinieblas y seremos destruidos.
Piensa, no obstante, que en esas tinieblas
sostenemos el núcleo secreto de una idea
cuya rueda viva y soleada gira en los años futuros
ahí fuera[16].

Al mismo tiempo, pese a ser literatura de corte marxista, no se ha acercado nada a las masas. Aun admitiendo el desfase temporal, Auden y Spender están incluso más lejos de ser escritores populares que Joyce y Eliot, por no hablar ya de Lawrence. Al igual que antes, son muchos los escritores contemporáneos que están fuera de la corriente dominante, pero no caben muchas dudas sobre qué y cómo es esa corriente. A mediados y finales de los años treinta, Auden, Spender y compañía son «el movimiento», tal como Joyce, Eliot y compañía lo eran en los años veinte. Y el movimiento avanza en dirección a algo bastante mal definido y llamado «comunismo». Ya en 1934 o 1935, en los círculos literarios se consideraba excéntrico no ser más o menos «de izquierdas», y al cabo de uno o dos años había cuajado una ortodoxia de izquierdas en aras de la cual eran absolutamente de rigor ciertas opiniones acerca de asuntos determinados. Había comenzado a ganar terreno (véanse Edward Upward y otros) la idea de que un escritor, o era activamente «de izquierdas», o era un mal escritor. Entre 1935 y 1939, el Partido Comunista ejerció una fascinación poco menos que irresistible sobre todo escritor menor de cuarenta años. Era tan normal enterarse de que Fulano se había afiliado a él como lo había sido años antes, cuando el catolicismo estaba de moda, enterarse de que Zutano se había convertido y había sido «recibido» en el seno de la Iglesia. De hecho, durante unos tres años la válvula

de escape de la literatura inglesa estuvo más o menos bajo el control directo de los comunistas. ¿Cómo había sido posible tal cosa? Al mismo tiempo, ¿qué significa «comunismo»? Es mejor responder antes a esta segunda pregunta.

El movimiento comunista en Europa occidental empezó como un movimiento en pro del derrocamiento violento del capitalismo, y degeneró en pocos años hasta ser un instrumento de la política exterior de Rusia. Probablemente fue algo inevitable una vez que el fermento revolucionario que siguió a la Gran Guerra hubo remitido casi por completo. Por lo que alcanzo a saber, la única historia exhaustiva en inglés sobre este asunto es *La Internacional Comunista*, de Franz Borkenau. Lo que aclaran los hechos que recoge Borkenau, aún más que sus deducciones, es que el comunismo nunca podría haberse desarrollado hasta llegar a convertirse en lo que hoy es si hubiera existido un sentimiento revolucionario real en los países industrializados. En Inglaterra, por ejemplo, es obvio que ese sentimiento no ha existido desde hace muchos años. Las cifras de miembros de todos los partidos extremistas son patéticas, por lo que esa inexistencia se demuestra con toda claridad. Es, por tanto, natural que el movimiento comunista británico esté controlado por personas que mentalmente son sumisas a Rusia y que no tienen más objetivo real que manipular la política exterior de Gran Bretaña en aras de los intereses rusos. Claro está que ese objetivo no se puede reconocer abiertamente, y es este hecho el que le da al Partido Comunista su muy peculiar carácter. El tipo de comunista más militante es, en efecto, un agente que publicita los intereses de Rusia y que se las da de socialista internacional. Se trata de una pose fácil de mantener en ocasiones normales, pero que se vuelve muy difícil en momentos de crisis debido a que la URSS no tiene más escrúpulos en su política exterior que el resto de las grandes potencias. Las alianzas, los cambios de facha-

da, etcétera, que solo tienen sentido como parte del juego de la política del poder, tienen que ser explicados y justificados en términos del socialismo internacional. Cada vez que Stalin cambia de socios, hay que darle al «marxismo» una nueva forma, así sea a martillazos. Esto entraña súbitos y violentos cambios de «línea», purgas, denuncias, la destrucción sistemática de la literatura de partido, etcétera, etcétera. Cualquier comunista es de hecho susceptible, en cualquier momento, de tener que alterar sus convicciones más fundamentales o bien abandonar el partido. El dogma incuestionable del lunes puede ser la herejía más abyecta del martes. Y así sucesivamente. Esto es algo que ya ha ocurrido al menos tres veces en los últimos diez años. De ahí se sigue que en cualquier país occidental un partido comunista sea siempre inestable y, por lo común, muy reducido. Los miembros que lo son a largo plazo suelen ser tan solo el círculo interno de intelectuales que se han identificado con la burocracia soviética, junto con un cuerpo algo mayor de gente de clase obrera que siente hacia la Unión Soviética una lealtad absoluta, sin que forzosamente entiendan su política. Por lo demás, el resto de los miembros vienen y van. Con cada cambio de «línea», entran unos cuantos y se van otros tantos.

En 1930, el Partido Comunista inglés era una organización minúscula, apenas legal, cuya actividad principal era difamar al Partido Laborista. Pero en 1935 la cara de Europa había cambiado, y la política de izquierdas cambió también de manera sustancial. Hitler había ascendido al poder y había comenzado el rearme de Alemania; los planes quinquenales de la Unión Soviética habían dado sus frutos. Rusia era de nuevo una gran potencia militar. Como las tres dianas de Hitler eran a todas luces Gran Bretaña, Francia y la URSS, estos tres países se vieron forzados a una suerte de *rapprochement* forzoso. Ello supuso que el comunista inglés o francés se viera obligado a convertirse en un

buen patriota y en un imperialista, esto es, a defender precisamente todo lo que llevaba quince años vituperando. Los eslóganes del Comintern de pronto se desdibujaron, pasaron del rojo al rosa. La «revolución mundial» y el «socialfascismo» dejaron paso a una «defensa de la democracia» y a un «¡Paremos a Hitler!» en toda regla. El periodo 1935-1939 fue el del antifascismo y el Frente Popular, el del apogeo del Left Book Club, la época en que las duquesas rojas y los deanes «de amplias miras» visitaban los campos de batalla en la guerra de España y en que Winston Churchill era el muchacho de ojos azules del *Daily Worker*. Desde entonces, cómo no, aún se ha dado otro cambio de «línea». Pero lo que importa, de cara a mis intenciones, es que fue durante esta fase «antifascista» cuando los jóvenes escritores ingleses gravitaron hacia el comunismo.

La lucha a cara de perro entre el fascismo y la democracia era sin duda una gran atracción en sí misma, aunque la conversión de todos ellos ya era un hecho en esa fecha. Era evidente que el capitalismo de *laissez-faire* estaba acabado y que tenía que darse una especie de reconstrucción, del tipo que fuera. En el mundo de 1935 a duras penas era posible mantener una indiferencia política a toda costa. Ahora bien: ¿por qué todos estos jóvenes recurrieron a algo tan ajeno a ellos como era y es el comunismo ruso? ¿Por qué unos escritores iban a dejarse atraer por una forma de socialismo que imposibilita la honradez intelectual? La explicación, en realidad, reside en algo que ya se había dejado sentir antes de la Depresión, antes de Hitler: el desempleo galopante de la clase media.

El desempleo no es una mera cuestión de no tener trabajo. La mayoría de las personas siempre pueden encontrar un empleo, incluso en los peores momentos. Lo grave es que alrededor de 1930 no había actividades, excepto tal vez la investigación científica, el arte y la política de izquierdas, en las que pu-

diera creer de veras una persona capaz de pensar. El descrédito y la demolición de la civilización occidental habían alcanzado su momento culminante; la «desilusión» estaba muy extendida. ¿Quién iba a dar por sentado que era posible prosperar en la vida a la manera habitual de la clase media, o en calidad de soldado, clérigo, agente de bolsa, funcionario civil en la India o lo que fuera? ¿Cuántos de los valores a tenor de los cuales vivieron nuestros abuelos se podían tomar todavía en serio? El patriotismo, la religión, el imperio, la familia, la santidad del matrimonio, la corbata y el uniforme del colegio, la cuna, la crianza, el honor, la disciplina… Cualquiera que tuviese una educación normal y corriente podía darles la vuelta a todos ellos como si fueran calcetines, y en menos de tres minutos. Ahora bien: ¿qué se consigue a fin de cuentas al despojarse de cosas tan primordiales como el patriotismo y la religión? No es necesario desprenderse de la necesidad de algo en lo cual se puede creer. Años antes se había producido una suerte de falso amanecer cuando muchos jóvenes intelectuales, incluidos algunos escritores excepcionales (Evelyn Waugh, Christopher Hollis y otros), se convirtieron al catolicismo. Es significativo que estas personas optaran de manera invariable por la Iglesia católica romana, no por la anglicana, la ortodoxa griega ni las sectas protestantes. Ingresaron, por así decir, en una Iglesia que contaba con una organización mundial, la Iglesia provista de una disciplina rígida, la que tenía el poder y el prestigio. Tal vez valga la pena señalar que el único converso de última hora, el único que tenía dones literarios realmente de primera clase, Eliot, no se ha acogido al catolicismo, sino al anglocatolicismo, el equivalente eclesiástico del trotskismo. No creo, sin embargo, que sea preciso ir más allá en busca de la razón por la cual los jóvenes escritores de los años treinta ingresaron en masa en el Partido Comunista. Era, lisa y llanamente, algo en lo que era posible creer.

Era en cierto modo una Iglesia, un ejército, una ortodoxia, una disciplina. Era una patria y —al menos a partir de 1935— tenía su Führer. Todas las lealtades y supersticiones que el intelecto en apariencia había prohibido, podían volver en tropel envueltas en una finísima gasa. El patriotismo, la religión, el imperio, la gloria militar…, todo ello en una sola palabra: Rusia. El padre, el rey, el jefe, el héroe, el salvador…, todo ello en una sola palabra: Stalin. Dios: Stalin. El demonio: Hitler. El cielo: Moscú. El infierno: Berlín. Todas las grietas quedaron selladas. Al fin y al cabo, el «comunismo» del intelectual inglés es algo que se explica por sí solo. Es el patriotismo de los desarraigados.

Sin embargo, hay algo que sin duda reforzó el culto a Rusia entre los jóvenes intelectuales británicos durante estos años: la placidez y la seguridad de la vida en la propia Inglaterra. A pesar de todas sus injusticias, Inglaterra sigue siendo la tierra del hábeas corpus, y la inmensa mayoría del pueblo inglés no tiene experiencia de la violencia ni de la ilegalidad. Cuando uno se ha criado en ese tipo de ambiente, no es nada fácil imaginar cómo es de veras un régimen despótico. Casi todos los escritores importantes de los años treinta pertenecían a la clase media emancipada y relamida, y eran demasiado jóvenes para conservar algún recuerdo de la Gran Guerra. Para ese tipo de personas, las purgas, la policía secreta, las ejecuciones sumarias, el encarcelamiento sin juicio previo, etcétera, etcétera, son algo demasiado remoto para resultar de veras terrorífico. Se pueden tragar el totalitarismo porque no tienen experiencia de nada que no sea el liberalismo. Véase, por ejemplo, este pasaje de «España», el poema de Auden (dicho sea de paso, una de las pocas cosas decentes que se han escrito sobre la guerra de España):

> *El mañana para los jóvenes, los poetas que estallan cual bombas*,

los paseos a la orilla del lago, las semanas de comunión perfecta;

mañana, las carreras de bicis

por los suburbios, las tardes de verano. Pero hoy es la lucha.

Hoy el intencionado aumento de las posibilidades de morir,

la aceptación consciente de la culpa en el asesinato necesario;

hoy el gasto de todos los poderes

en el panfleto insulso y efímero y en el mitin tedioso[17].

La segunda estrofa tiene por objeto ser una pequeña reseña de un día en la vida de un «buen militante». Por la mañana, un par de asesinatos políticos, después un interludio de diez minutos para ahogar cualquier remordimiento «aburguesado», y luego un almuerzo presuroso y una tarde ajetreada, más una noche de pintadas y de distribuir panfletos. Muy edificante. Sin embargo, véase la frase que habla del «asesinato necesario». Solo la ha podido escribir alguien para quien el asesinato sea a lo sumo una palabra. Yo personalmente no hablaría tan a la ligera del asesinato. Se da el caso de que he visto los cadáveres de bastantes hombres asesinados. No digo muertos en combate, digo asesinados. Por tanto, tengo una idea bastante precisa de lo que representa el asesinato: el terror, el odio, el llanto desgarrador de los familiares, las autopsias, la sangre, el mal olor. Para mí, el asesinato es algo que hay que evitar a toda costa. También es así para cualquier persona normal. Los Hitler y los Stalin de este mundo encuentran que el asesinato es necesario, pero no anuncian a bombo y platillo su insensibilidad, y ni siquiera lo llaman «asesinato». Hablan de «liquidar», «eliminar», o emplean cual-

quier otra expresión edulcorada. La clase de amoralidad que esgrime Auden solo es posible cuando uno pertenece a ese tipo de personas que siempre están en otra parte cuando se aprieta el gatillo. Gran parte del pensamiento de la izquierda consiste en gran medida en jugar con fuego, pero por parte de personas que ni siquiera saben que el fuego quema. La belicosidad abierta a la que la intelectualidad inglesa se entregó en el periodo 1935-1939 se fundamentaba sobre todo en una sensación clara de inmunidad personal. En Francia, la actitud fue muy distinta; allí es difícil zafarse del servicio militar, y también los literatos saben cuánto pesa una mochila reglamentaria.

Ya al final del reciente libro de Cyril Connolly *Enemigos de la promesa*, aparece un pasaje interesante y revelador. La primera parte del libro es más o menos una evaluación de la literatura actual. Connolly pertenece con toda exactitud a la generación de escritores del «movimiento»; no sin bastantes reservas, sus valores son los de Connolly. Es interesante comprobar que, entre los prosistas a los que admira, destacan los que se han especializado en la violencia: la escuela estadounidense de los duros, Hemingway, etcétera. En cambio, la última parte del libro es autobiográfica, y consta de una relación, fascinante por su exactitud, de la vida en una escuela preparatoria y en Eton entre los años 1910 y 1920. Connolly termina por señalar lo siguiente:

> Si tuviera que sacar algo en claro de mis sentimientos cuando me fui de Eton, habría que llamarlo «la teoría de la adolescencia permanente». Es la teoría de que las experiencias sufridas por los chicos en los grandes colegios privados son tan intensas que llegan a dominar toda su vida y ponen freno a su desarrollo.

Cuando se lee la segunda frase de este pasaje, el impulso natural que se tiene es buscar una errata de imprenta. Uno piensa que debe de faltar un «no», o dos «noes», algo, pero no, ¡ni mucho menos! Quiere decir lo que afirma. Y lo que es peor, dice la verdad, aunque de una forma retorcida. La vida de la clase media «culta» ha alcanzado tal grado de amodorramiento que la educación de los colegios privados —cinco años a remojo en un baño tibio de esnobismo— puede contemplarse como si hubiera sido un periodo preñado de acontecimientos. Para casi todos los escritores que cuentan en los años treinta, ¿qué más ha ocurrido, al margen de lo que Connolly registra en *Enemigos de la promesa*? Siempre se da la misma pauta: colegio privado, universidad, algunos viajes al extranjero, Londres. El hambre, las adversidades, la soledad, el exilio, la guerra, la cárcel, la persecución, los trabajos manuales… apenas palabras. No es de extrañar que esa nutrida tribu a la que se llama «la buena gente de izquierdas» lo haya tenido tan fácil a la hora de tolerar la faceta de las purgas y de la OGPU del régimen soviético, así como los horrores propios del primer plan quinquenal. Estaban gloriosamente incapacitados para entender qué significaba todo eso.

En 1937, toda la intelectualidad estaba mentalmente en guerra. El pensamiento izquierdista había sufrido un proceso reduccionista hasta no ser más que «antifascista», es decir, negativista, un torrente de literatura del odio dirigida contra Alemania y contra los políticos que se suponía que eran afines a Alemania, que no dejaba de aflorar en la prensa. Para mí, lo más aterrador de la guerra de España no fue la violencia que tuve ocasión de presenciar, ni tampoco las pugnas entre partidos tras el frente de batalla, sino la inmediata reaparición en los círculos de izquierdas del ambiente mental que había predominado en la Gran Guerra. Las mismas personas que durante veinte años se habían reído por lo bajo, a golpe de superioridad moral, de la

histeria bélica, fueron justamente las mismas que volvieron de golpe a la ruindad mental de 1915. Todas las estupideces habituales de la guerra —la caza de espías, la custodia de la ortodoxia («¿Eres un buen antifascista?»), la repetición hasta la saciedad de algunas atrocidades increíbles— volvieron a estar de moda como si los años transcurridos desde entonces ni siquiera hubieran pasado. Antes de que terminase la guerra de España, antes incluso de Múnich, algunos de los mejores escritores de la izquierda comenzaban a retorcerse de puro desasosiego. Ni Auden ni, en general, Spender escribieron sobre la guerra de España tal y como se esperaba de ellos. Desde entonces se ha producido un cambio de sentimiento, y ha habido gran consternación y confusión, porque el curso real que han tomado los acontecimientos ha dejado en agua de borrajas, o en puro papanatismo, la ortodoxia predicada por la izquierda durante los últimos años. Claro que no fue precisa una gran perspicacia para darse cuenta de que todo ello era, en gran medida, puro papanatismo ya desde el principio. No existe la menor certeza, por tanto, de que la siguiente línea ortodoxa que surja pueda ser mejor que la anterior.

En conjunto, la historia literaria de los años treinta parece justificar la opinión de que un escritor hace bien si se mantiene alejado de la política. Cualquier escritor que acepte total o parcialmente una disciplina de partido, tarde o temprano se encuentra ante una disyuntiva: o seguir la línea marcada o mantener la boca cerrada. Siempre es posible, desde luego, seguir la línea marcada y continuar escribiendo… en cierto modo. Cualquier marxista puede demostrar con absoluta tranquilidad que la libertad de pensamiento «burguesa» es mera ilusión. Pero, una vez que haya terminado su demostración, sigue en pie la realidad psicológica de que sin esa libertad «burguesa» el poder creativo se marchita. En el futuro es posible que surja una lite-

ratura totalitaria, pero habrá de ser muy distinta de todo lo que ahora podamos imaginar. La literatura, tal como la conocemos, es algo individual, que requiere honradez mental y la menor censura posible. Esto es aún más cierto en la prosa que en la poesía. Probablemente no sea una coincidencia que los mejores escritores de los años treinta hayan sido poetas. Un ambiente de ortodoxia siempre perjudica a la prosa; sobre todo es totalmente ruinoso para la novela, el más anárquico de los géneros literarios. ¿Cuántos católicos han sido buenos novelistas? Incluso los pocos a los que se podría nombrar han sido católicos más bien dudosos o malos. La novela es prácticamente un arte protestante; es producto de la mentalidad libérrima, del individuo autónomo. No hay una sola década, en el último siglo y medio, tan yerma en cuanto a la prosa imaginativa como la de los años treinta. Han aparecido buenos poemas, buenas obras de sociología, panfletos brillantes, pero prácticamente no hay ficción de verdadera enjundia. A partir de 1933, el clima mental estaba cada vez más en su contra. Cualquiera que fuera sensible al *Zeitgeist* estaba también involucrado en la política. No todos, por descontado, estaban metidos de hoz y coz en el tinglado de la política, pero casi todos estaban en su periferia, y más o menos implicados en las campañas de propaganda, en las controversias de chichinabo. Los comunistas y los que prácticamente lo eran aun sin militar tuvieron una influencia desproporcionada en las revistas literarias. Era la hora de las etiquetas, los eslóganes, las evasiones. En los peores momentos, de uno se esperaba que se encerrase en una jaula de mentiras astringentes; en los mejores, que ejerciese una especie de censura voluntaria («¿Debería yo decir esto? ¿No será profascista?»), que estaba en activo prácticamente en el ánimo de todos. Es casi inconcebible que se hayan escrito buenas novelas con semejante ambiente. Las buenas novelas no las escriben los custodios de la ortodoxia ni quienes an-

dan concienciados al máximo de su propia heterodoxia. Las buenas novelas las escriben los que no tienen miedo. Lo cual me devuelve a Henry Miller.

3

Si fuera este un momento idóneo para el lanzamiento de «escuelas» literarias, Henry Miller podría ser el punto de partida de una nueva «escuela». Sea como fuere, Miller ha señalado una inesperada oscilación del péndulo. En sus libros, uno se aleja del «animal político» y regresa a un punto de vista no solo individualista, sino completamente pasivo: el punto de vista de un hombre que cree que los procesos mundiales están completamente fuera de su control, y que en cualquier caso tampoco tiene un gran deseo de controlarlos.

Conocí a Henry Miller a finales de 1936, cuando pasé por París camino de España. Lo que más me intrigó de él fue descubrir que no tenía el menor interés por la guerra de España. Se limitó a decirme con contundencia que ir a España en aquellos momentos era sencillamente una necedad. Podía entender, dijo, que cualquiera fuese por motivos puramente egoístas, por curiosidad incluso, pero que mezclarse en semejantes situaciones por un sentido de la obligación era una solemne estupidez. En todo caso, mis ideas acerca del hecho de combatir contra el fascismo, defender la democracia, etcétera, eran una imbecilidad. Nuestra civilización estaba destinada a verse barrida y sustituida por algo tan distinto que a duras penas podría parecernos siquiera humano, perspectiva que a él no le quitaba el sueño, dijo; es un punto de vista que se halla implícito en toda su obra. Por doquier se tiene la sensación de un cataclismo inminente, y casi en todas partes se da la creencia implícita de que eso no importa nada. La única declaración política que, en la medida que

alcanzo a saber, ha hecho Miller por escrito es puramente negativa. Hace más o menos un año, una revista norteamericana, el *Marxist Quarterly*, envió un cuestionario a varios escritores estadounidenses pidiéndoles que definieran su actitud con respecto a la guerra. Miller defendió un pacifismo extremo, aunque fuese uno puramente personal, una negativa tajante a tomar las armas, sin el menor deseo, en apariencia al menos, de convencer a nadie de que adoptara su misma opinión. Prácticamente fue una declaración de irresponsabilidad.

Sin embargo, hay irresponsabilidades de bastantes tipos. Por norma, los escritores que no desean identificarse con el proceso histórico del momento en que viven, o bien lo ignoran, o bien luchan contra él. Si son capaces de ignorarlo, probablemente son idiotas. Si logran entenderlo bien y desean luchar contra él, es probable que tengan la inteligencia suficiente para comprender que no podrán ganar. Véase, por ejemplo, un poema como «El gitano erudito» de Matthew Arnold, con sus diatribas contra «la extraña enfermedad de la vida moderna», con su generosa sonrisa de derrotismo en la última estrofa. Expresa una de las actitudes literarias más al uso, tal vez incluso la que ha prevalecido durante el último siglo. Por otra parte, están los «progresistas», los que dicen que sí, al estilo de Shaw o Wells, siempre dispuestos a dar un salto adelante con tal de aferrarse a la proyección del propio ego, que confunden con el futuro. En conjunto, los escritores de los años veinte optaron por la primera línea y los de los treinta, por la segunda. Y en cualquier momento, cómo no, hay una nutrida tribu, integrada por gente como Barrie, Deeping o Dell, que lisa y llanamente no toma nota de lo que sucede en realidad. La obra de Miller tiene una importancia sintomática porque evita cualquiera de estas actitudes. Ni trata de lograr que avance el proceso mundial ni trata de detenerlo, y, por otro lado, no lo pasa en absoluto por alto.

Debería decir sin ambages que cree en la ruina inminente de la civilización occidental con mucha mayor firmeza que la mayoría de los escritores «revolucionarios», solo que no siente que nada ni nadie le llame para hacer nada al respecto. Se limita a tocar el laúd mientras Roma arde, y, al contrario que la mayoría de los que lo hacen, lo toca encarado a las llamas.

En *Max y los fagocitos blancos* se encuentra uno de esos pasajes reveladores en que un escritor cuenta muchísimo de sí mismo aun cuando está hablando de otra persona. El libro incluye un largo ensayo sobre los diarios de Anaïs Nin, de los que yo solo he leído algunos fragmentos sueltos, y que tengo entendido que no han sido publicados aún. Miller sostiene que esos diarios son la única muestra de escritura verdaderamente femenina que se haya publicado, al margen de lo que tal afirmación pueda dar a entender. Sin embargo, el pasaje de mayor interés es uno en el que compara a Anaïs Nin —evidentemente, una escritora del todo subjetiva e introvertida— con Jonás en el vientre de la ballena. De pasada, hace referencia a un ensayo que Aldous Huxley escribió hace ya algunos años a propósito de un cuadro de El Greco, *El sueño de Felipe II*. Huxley comenta que los personajes de los cuadros de El Greco siempre producen la sensación de hallarse en el vientre de una ballena, y afirma haber encontrado algo especialmente horripilante en la idea de hallarse dentro de una «prisión visceral». Miller replica que, muy al contrario, hay muchas cosas peores que verse engullido por una ballena, y el pasaje aclara que a él en particular la idea le resulta harto atractiva. Aquí incide sobre algo que, casi con toda seguridad, es una fantasía muy extendida. Tal vez valga la pena señalar que todo el mundo, o al menos las personas de lengua inglesa, habla siempre de Jonás y la ballena. Obviamente, el animal que engulló a Jonás era un pez, y así es descrito en la Biblia (Jonás, I: 17), si bien los niños lo confunden con una

ballena, y este fragmento de habla infantil suele cobrar vida cuando uno ya es adulto, señal, seguramente, del poder que el mito de Jonás ejerce sobre nuestra imaginación. Lo cierto es que hallarse dentro de una ballena es un pensamiento muy cómodo, placentero, hogareño incluso. El Jonás histórico, si es que así puede llamársele, se alegró sin duda de huir de su prisión, pero en la imaginación, en las ensoñaciones, son numerosísimas las personas que lo han envidiado. El porqué, naturalmente, salta a la vista. El vientre de la ballena es un útero con capacidad suficiente para un adulto. Allí se encuentra uno a oscuras, en un espacio mullido que encaja a la perfección con el propio cuerpo, con metros y metros de grasa entre uno mismo y la realidad, capaz de mantener una actitud de absoluta indiferencia, al margen de lo que suceda o deje de suceder. Una tormenta que hiciera naufragar a todos los buques de guerra del mundo entero apenas le llegaría a uno salvo en forma de eco lejano. Los propios movimientos de la ballena le resultan a uno imperceptibles. Da igual que se meza en las olas de la superficie o que descienda brutalmente a la negrura del fondo en alta mar (según Herman Melville, más de un kilómetro y medio de profundidad); ni siquiera notaría la diferencia. Casi como si estuviera muerto, esa es la etapa final e insuperable de la irresponsabilidad máxima. Y, al margen de cómo sea el caso de Anaïs Nin, no cabe duda de que el propio Miller se halla en el vientre de la ballena. Sus mejores pasajes, los más característicos, están escritos desde el punto de vista de un Jonás, un Jonás engullido de buen grado. No es que sea especialmente introvertido, sino más bien todo lo contrario. En su caso, la ballena diríase que es transparente, solo que él no siente el menor impulso de alterar o controlar el proceso que experimenta. Ha llevado a efecto el acto esencial de Jonás, dejándose engullir con absoluta pasividad; aceptándolo.

Es fácil ver a qué equivale todo esto. Es una especie de quietismo, que entraña, o bien una total incredulidad, o bien un cierto grado de fe, equivalente al misticismo. La actitud es la de «Je m'en fous» («Me importa un comino») o «Aunque me mate, creeré en Él[18]», da igual cómo se quiera considerar. De cara a un propósito práctico, las dos son idénticas, ya que en ambos casos la lección es la misma: «Más vale quedarse sentado como si tal cosa». Pero en una época como la nuestra, ¿es esta una actitud defendible? Vale la pena señalar que es casi imposible abstenerse de formular esta pregunta. En el momento en que escribo, estamos aún inmersos en un periodo en el que se da por sentado que los libros siempre han de ser positivos, serios, «constructivos». Hace una docena de años, esa idea habría sido recibida con risas. («Querida tía, no escribe uno sobre nada. Uno tan solo escribe»). Luego, el péndulo osciló violentamente de la frívola idea de que el arte no es sino técnica —aunque es verdad que osciló hasta un punto muy lejano— hasta el punto de afirmar que un libro solo puede ser «bueno» si se funda en una visión «verdadera» de la vida. Como es natural, quienes creen en esto también creen que están en posesión de la verdad. Los críticos católicos, por ejemplo, tienden a afirmar que los libros solo son buenos cuando responden fielmente a la tendencia católica, y los críticos marxistas hacen esa misma afirmación con mayor osadía. Por ejemplo, Edward Upward («A marxist interpretation of literature», en *The Mind in Chains* [«La mente encadenada»]):

> La crítica literaria que aspira a ser marxista debe […] proclamar a los cuatro vientos que ningún libro escrito *en la actualidad* puede ser «bueno» a menos que esté escrito desde un punto de vista marxista o cercano al marxismo.

Son otros los escritores que han hecho declaraciones similares o cuando menos comparables. Upward pone en cursiva «en la actualidad» porque se da cuenta de que no se puede, por ejemplo, descartar *Hamlet* porque Shakespeare no fuera marxista. Sin embargo, en su interesante ensayo solo considera de manera muy fugaz este inconveniente. Buena parte de la literatura que nos ha llegado desde el pasado está impregnada por —y, de hecho, fundada en— determinadas creencias (la creencia en la inmortalidad del alma, sin ir más lejos) que ahora se nos antojan falsas y, en algunos casos, despreciablemente ridículas. Sin embargo, en caso de que la pervivencia sirva de prueba, es literatura «de calidad». Upward sin lugar a dudas respondería que una creencia que tenía fundamento y lógica hace varios siglos puede ser inapropiada y estulta «en la actualidad». Pero esto no nos debe llevar mucho más lejos, porque se da por supuesto que en cualquier época habrá solamente un conjunto de creencias que constituya la aproximación más atinada a la verdad, y que la mejor literatura del momento estará más o menos en armonía con dicho conjunto. La verdad es que esa uniformidad no ha existido nunca. En la Inglaterra del siglo XVII, por ejemplo, había una escisión religiosa y política que recuerda con toda claridad al antagonismo entre izquierda y derecha de hoy en día. Al echar la vista atrás, la mayoría de las personas de nuestra época tendrían la impresión de que el punto de vista burgués y puritano constituía una mejor aproximación a la verdad que el punto de vista católico y feudal, aunque lo cierto es que los mejores escritores de la época, ni siquiera en su mayoría, no eran puritanos. Más aún: existen «buenos» escritores cuya visión del mundo en cualquier época histórica se tendría por falsa y necia. Edgar Allan Poe es un buen ejemplo. Su planteamiento es en el mejor de los casos de un romanticismo desaforado, y en el peor no dista mucho de la demencia, en el sentido clínico y literal

del término. ¿Cómo es posible, pues, que relatos como *El gato negro, El corazón delator, La caída de la casa de Usher* y tantos otros, que prácticamente podría haber escrito un loco de atar, no transmitan ni por asomo una mínima sensación de falsedad? Porque son verdaderos dentro de un determinado marco referencial, porque cumplen las reglas de su propio mundo, tan peculiares, como sucede en el caso de los cuadros de la pintura japonesa. Ahora bien, da la impresión de que para escribir bien acerca de un mundo así es preciso creer en él. La diferencia salta a la vista si se comparan los *Cuentos* de Poe con lo que, en mi opinión, es un intento poco sincero de crear un ambiente semejante: *Minuit*, de Julian Green. Lo que llama de inmediato la atención en *Minuit* es que no hay razón alguna por la cual haya de suceder ninguno de los hechos que se relatan. Todo es completamente arbitrario; no hay una secuencia emocional. Pero es que esto es precisamente lo que no se percibe en los relatos de Poe. Su lógica maníaca, en su propia ambientación, es de lo más convincente. Por ejemplo, cuando el borracho agarra al gato negro y le atraviesa el ojo con el cortaplumas, uno sabe con toda precisión por qué lo hace, hasta el extremo de sentir que uno habría actuado igual en caso de estar en su pellejo. Parece por tanto que, para un escritor creativo, estar en posesión de la «verdad» es menos importante que la sinceridad emocional. Ni siquiera Upward llegaría al extremo de sostener que un escritor no necesita nada más allá de un adiestramiento marxista. También requiere talento. Pero el talento, aparentemente, es cuestión de que uno sea capaz de que le afecten sus propias creencias, sean verdaderas o falsas. La diferencia que, por ejemplo, existe entre Céline y Evelyn Waugh es de intensidad emocional. Es la diferencia que se da entre una desesperación genuina y una desesperación que es al menos en parte fingimiento. Y a esto se le une otra consideración que tal vez no sea tan obvia: que

hay ocasiones en que una creencia «no verdadera» tiene más probabilidades de ser sincera que una creencia «de verdad».

Si se analizan los libros de recuerdos y memorias escritos sobre la guerra de 1914-1918, uno se percata de que casi todos los que han seguido siendo legibles al cabo de un tiempo están escritos desde un punto de vista pasivo, negativo. Son el registro de algo completamente carente de sentido, de una pesadilla que acontece en el vacío. Esa no era en realidad la verdad acerca de la guerra, pero era la verdad sobre la reacción personal de quienes habían participado en ella. El soldado que avanzaba hacia un fuego de ametralladoras o que estaba metido hasta la cintura en el agua, en una trinchera inundada, solo sabía que estaba viviendo una experiencia aberrante con total desvalimiento. Tenía más probabilidades de escribir un buen libro a partir de ese desamparo, de su ignorancia, que a partir de un presunto poder de ver todo aquello en perspectiva. En cuanto a los libros escritos durante la propia guerra, los mejores fueron casi siempre obra de personas que simplemente le dieron la espalda y procuraron no reparar en lo que estaba ocurriendo. E. M. Forster ha explicado que en 1917 leyó «Prufrock» y otros poemas primerizos de Eliot, y que le insuflaron valor en una época como aquella, por ser poemas «inocentes de todo espíritu de entusiasmo público»:

> Eran poemas en los que se cantaba el asco más privado, la inseguridad, el retraimiento de personas que parecían genuinas por carecer de todo atractivo, por su propia debilidad [...] Eran una protesta, aunque débil, y tanto más cordial por ser débil [...] Quien fuera capaz de hacer un aparte para quejarse de las damas y de los salones iba a conservar un ápi-

> ce de nuestro respeto, pues portaba aún la herencia de la humanidad.

Está muy bien dicho. En el libro que he mencionado antes, MacNeice cita este pasaje, y añade con cierta desfachatez:

> Al cabo de diez años, algunos poetas iban a expresar protestas menos débiles, y la herencia de la humanidad se iba a transmitir de una forma bien distinta [...] La contemplación de un mundo fragmentario se torna aburrida; a los sucesores de Eliot les importa más poner un poco de orden.

En el libro de MacNeice abundan los comentarios de este jaez. Lo que quiere hacernos creer es que los «sucesores» de Eliot (con lo cual se refiere a MacNeice y a sus amigos) en cierto modo han «protestado» con mayor eficacia que Eliot al publicar su «Prufrock» en un momento en que los ejércitos aliados atacaban la Línea Hindenburg. Desconozco dónde se hallan tales «protestas», pero en el contraste entre el comentario de Forster y el de MacNeice radica toda la diferencia que existe entre un hombre que sabe cómo fue la guerra de 1914-1918 y otro que a duras penas la recuerda. Lo cierto es que en 1917 nada podía hacer una persona con capacidad de pensar y de sentir, nada salvo seguir siendo un ser humano, si tal cosa era posible. Y un gesto de desvalimiento, incluso de frivolidad, bien podría ser la mejor manera de hacerlo. De haber sido yo un combatiente de la Gran Guerra, habría preferido tener a mano «Prufrock» antes que *Los primeros cien mil* o las *Cartas a los chicos de las trincheras*, de Horatio Bottomley. Habría tenido la sensación, al igual que Forster, de que solo manteniéndose altivo, al margen, en contacto con las emociones previas a la guerra, Eliot portaba sobre sus hombros la herencia de la humanidad.

¡Qué alivio habría supuesto en tales momentos leer algo sobre los titubeos de un hombre de mediana edad y de nivel cultural medio, calvo para más señas! ¡Qué diferencia con los ejercicios para atacar a bayoneta calada! Tras las bombas, las colas para comprar comida y los carteles de reclutamiento, ¡una voz humana! ¡Qué alivio!

Al fin y al cabo, la guerra de 1914-1918 solo fue el momento culminante de una crisis casi constante. A día de hoy apenas se requiere una guerra para hacernos entender el punto al que hemos llegado en la desintegración de nuestra sociedad, en el incremento del desamparo en que viven todas las personas decentes. Por este motivo pienso que la actitud pasiva, de no cooperación, implícita en la obra de Henry Miller está plenamente justificada. Sea o no una expresión de lo que tendría que sentir la gente, es algo que probablemente se aproxime a la expresión de lo que siente. Una vez más, es la voz humana en medio de las bombas que explotan, es una voz de acento estadounidense y amigo, «inocente de todo espíritu de entusiasmo público». No hay sermones, solo se plasma la verdad subjetiva. Y siguiendo estos criterios, al parecer, aún es posible escribir una buena novela. No por fuerza una novela edificante, pero sí una que valga la pena leer y que, con toda seguridad, vaya a ser recordada después de leída.

Mientras estaba escribiendo este ensayo ha estallado una nueva guerra en Europa. Habrá de durar varios años y hacer añicos la civilización occidental, o bien habrá de terminar sin resultados concluyentes, de modo que abra el camino para otra nueva conflagración que termine de una vez por todas esa tarea. Ahora bien, la guerra no es sino «paz intensificada». Lo que a todas luces está aconteciendo, con guerra o sin ella, es la destrucción del capitalismo de *laissez-faire* y de la cultura liberal y cristiana. Hasta hace muy poco eran imprevisibles las implica-

ciones de todo esto en su totalidad, pues por lo general se suponía que el socialismo podría preservar e incluso ampliar el ambiente del liberalismo. Ahora empezamos a darnos cuenta de lo falsa que era esta suposición. Casi con toda seguridad, nos adentramos en una época de dictaduras totalitarias, una época en que la libertad de pensamiento será en primera instancia un pecado moral, y después una abstracción desprovista de sentido. El individuo autónomo va a desaparecer de la faz de la Tierra. Pero esto significa que la literatura, en la forma en que la conocemos, habrá de pasar cuando menos por una muerte pasajera. La literatura del liberalismo se halla próxima a su fin, y la literatura del totalitarismo aún no ha aparecido y es prácticamente imposible de imaginar. En cuanto al escritor, se halla sentado sobre un iceberg que se derrite; es poco más que un anacronismo, un residuo de la edad de la burguesía, seguramente tan condenado a desaparecer como el hipopótamo. Miller se me antoja un hombre que se sale de lo común, pues vio y anunció esta realidad mucho antes que cualquiera de sus contemporáneos, en una época, en efecto, en que muchos de ellos farfullaban frases ininteligibles sobre el renacer de la literatura. Wyndham Lewis había dicho años antes que la gran época de la historia de la lengua inglesa había llegado a su fin, pero se basaba en razones muy distintas y bastante triviales. En adelante, el hecho que revestirá la máxima importancia para el escritor creativo que haya de llegar será que este no es un mundo de escritores. Esto no significa que no pueda ayudar al alumbramiento de una sociedad nueva, sino tan solo que no podrá tomar parte en ese proceso en calidad de escritor, pues en cuanto tal es un liberal, y lo que ahora acontece es la destrucción del liberalismo. Parece por tanto probable que, en los años que aún resten de libertad de expresión, cualquier novela que merezca la pena leer siga más o menos los derroteros que ha seguido Miller. No me

refiero a la técnica ni al material narrativo, sino a los planteamientos que ello implica. Habrá de volver esa actitud pasiva, que será incluso más conscientemente pasiva que antaño. El progreso y la reacción han resultado sendas estafas. En apariencia, no queda sino el quietismo, es decir, el despojamiento de los terrores de la realidad mediante la sumisión a la realidad misma. Adentrémonos en el vientre de la ballena o, más bien, reconozcamos que nos hallamos en él (pues lo estamos, qué duda cabe). Pleguémonos al proceso mundial, dejemos de luchar contra todo ello, dejemos de fingir que tenemos aún el control. Es hora de aceptarlo, de apechugar con ello, de registrarlo. Esa parece ser la fórmula que cualquier novelista coherente ha de aceptar. Una novela basada en líneas más positivas, «constructivas», no emocionalmente espúrea, es a día de hoy muy difícil de imaginar siquiera.

Ahora bien, ¿quiero decir con esto que Miller es un «gran escritor», una nueva esperanza para la prosa en lengua inglesa? Ni muchísimo menos. El propio Miller sería el último que realizaría tal afirmación, y el último en desear que así fuera. No cabe duda de que seguirá escribiendo —todo el que ha comenzado a escribir siempre sigue haciéndolo—, y junto con él cabe mencionar no pocos escritores de un estilo semejante, como Lawrence Durrell, Michael Fraenkel y otros, que prácticamente forman una «escuela». Sin embargo, él se me antoja esencialmente un hombre de un solo libro. Yo diría que, tarde o temprano, descenderá al terreno de lo ininteligible, a la charlatanería; hay síntomas de ello en sus obras más recientes. Su último libro, *Trópico de Capricornio*, ni siquiera lo he leído, y no porque no quisiera, sino porque, hasta la fecha, la policía y los agentes de aduanas se las han ingeniado para impedirme que me hiciera con un ejemplar. De todas formas, me sorprendería que se acercase a *Trópico de Cáncer* o a los capítulos iniciales de *Primavera*

negra. Al igual que algunos novelistas autobiográficos, tenía a su alcance hacer algo a la perfección, y lo hizo. Considerando cómo ha sido la ficción de la década de los treinta, eso no es poco.

Los libros de Miller los publica Obelisk Press en París. Desconozco qué será de esta editorial ahora que ha estallado la guerra y Jack Kahane, el editor, ha fallecido. En cualquier caso, aún es posible procurarse sus libros. Con toda honestidad, aconsejo a quien aún no lo haya hecho que lea al menos *Trópico de Cáncer*. Con un poco de ingenio o pagando un poco más, no mucho, que el precio que marca el ejemplar, es posible hacerse con uno sin demasiadas complicaciones, y aunque algunos pasajes puedan llegar a provocar repugnancia, es un libro que ha de permanecer en la memoria del lector. Es además un libro «importante», si bien en un sentido muy distinto del que por lo general suele dársele a ese adjetivo. Por regla general, se dice que una novela es «importante», o bien cuando se trata de una «terrible acusación» contra algo, o bien cuando introduce una determinada innovación de tipo técnico. Ninguno de los dos supuestos se da en *Trópico de Cáncer.* Su importancia es meramente sintomática. A mi juicio, aquí tenemos al único autor de prosa de ficción que tiene cierto valor aparecido de entre los escritores en lengua inglesa desde hace ya bastantes años. Aun cuando se objete que esta puede ser una afirmación desmesurada, probablemente haya que reconocer que Miller es un escritor fuera de lo común, merecedor de algo más que un simple vistazo. A fin de cuentas, se trata de un escritor completamente negativo, que no construye nada, amoral; un mero Jonás, alguien que pasivamente acepta todo mal, una suerte de Whitman entre los cadáveres. De un modo sintomático, eso es mucho más significativo que el mero hecho de que solo en Inglaterra se publiquen cinco mil novelas al año, cuatro mil novecientas de las cuales son pura bazofia. Es una demostración cabal de la impo-

sibilidad de que exista una gran literatura mientras el mundo no se haya despertado para adoptar su nueva forma.

Reseña de *Mein Kampf* *The New English Weekly*, 21 de marzo de 1940

Una señal de lo rápido que se están sucediendo los acontecimientos es que la edición completa de *Mein Kampf*, publicada hace solo un año por Hurst and Blackett, se editó desde un punto de vista favorable a Hitler. La evidente intención del prefacio y las notas del traductor era atenuar la ferocidad del libro y presentar a Hitler bajo una luz lo más amable posible. Y es que por esas fechas Hitler aún era respetable. Había aplastado el movimiento laborista alemán, y las clases dominantes estaban dispuestas a perdonarle casi cualquier cosa. Tanto la izquierda como la derecha coincidían en la noción, sumamente simplista, de que el nacionalsocialismo era solo una versión del conservadurismo.

Luego se ha comprobado que Hitler no era respetable. A raíz de ello, la edición de Hurst and Blackett se ha relanzado con una nueva sobrecubierta en la que se explica que los beneficios de sus ventas se donarán a la Cruz Roja. No obstante, si nos limitamos a las pruebas internas de *Mein Kampf*, cuesta creer que se haya producido un cambio real en los objetivos y en las opiniones de Hitler. Cuando se comparan las declaraciones que hizo hace unos doce meses con las de quince años antes, salta a la vista la rigidez de su mente, el estancamiento de su cosmovisión. El suyo es el punto de vista inamovible de un monomaníaco, y no parece probable que las maniobras pasajeras de la

política del poder vayan a afectarle mucho. Con toda seguridad, en la mente de Hitler el pacto ruso-alemán no representa más que una modificación en su calendario. El plan elaborado en *Mein Kampf* era destruir primero a Rusia, con la intención implícita de acabar después con Inglaterra. Ahora se da el caso de que hay que ocuparse primero de Inglaterra, porque, de los dos países, Rusia ha sido el más fácil de sobornar. Con todo, a Rusia le llegará su turno cuando se haya despachado a Inglaterra; sin duda así es como lo ve Hitler. Otra cosa, por supuesto, es que los hechos vayan a ocurrir de esa manera.

Supongamos que el programa de Hitler pudiera ponerse en práctica. Lo que contempla, dentro de cien años, es un ancho Estado de doscientos cincuenta millones de alemanes con mucho «espacio vital» (es decir, un territorio expandido más o menos hasta Afganistán), un horrendo imperio descerebrado en el que nunca pasaría nada salvo la instrucción de los jóvenes para la guerra y el incesante engendramiento de nueva carne de cañón. ¿Cómo es posible que Hitler haya sido capaz de transmitir esta visión monstruosa? Es fácil decir que, durante una etapa de su carrera, contó con la financiación de los grandes industriales, que vieron en él al hombre capaz de aplastar a los socialistas y a los comunistas. Sin embargo, no lo habrían apoyado si no hubiese creado antes un gran movimiento con sus palabras. Por cierto, la situación en Alemania, con siete millones de desempleados, sin duda era favorable para los demagogos. Pero Hitler no podría haberse impuesto a sus muchos rivales de no ser por el atractivo de su personalidad, que se observa incluso en la torpe escritura de *Mein Kampf*, y que sin duda es avasallador cuando se escuchan sus discursos. Me gustaría dejar constancia de que nunca he podido sentir especial aversión por Hitler. Desde que llegó al poder —hasta entonces, como casi todo el mundo, me había tragado las mentiras de que no era alguien importante

—, he pensado que sin duda lo mataría si lo tuviera a tiro, pero no he sentido ninguna animadversión personal hacia él. El hecho es que hay algo muy atractivo en su persona. Se siente al ver sus fotografías; recomiendo en particular la fotografía incluida al principio de la edición de Hurst and Blackett, que exhibe a Hitler en sus primeros días de camisas pardas. La suya es una cara patética, perruna, la de un hombre que sufre agravios intolerables. Con un poco más de virilidad, reproduce la expresión de innumerables imágenes del Cristo crucificado, y poco puede dudarse de que así se ve Hitler. La causa primera y personal de su resentimiento contra el universo solo puede adivinarse; pero lo cierto es que el resentimiento existe. Él es el mártir, la víctima, Prometeo encadenado a la roca, el héroe abnegado que lucha en solitario contra viento y marea. Si fuese a matar a un ratón, sabría hacerlo pasar por un dragón. Da la sensación, como antes Napoleón, de que se enfrenta al destino, de que no puede ganar y de que, sin embargo, en cierto modo merece hacerlo. Esa pose ejerce una atracción enorme, por supuesto; la mitad de las películas que vemos giran en torno a ese tema.

Además, Hitler ha comprendido la falsedad de una actitud hedonista ante la vida. Desde la última guerra, casi todo el pensamiento occidental, y sin duda todo el pensamiento «progresista», ha dado por sentado que los seres humanos solo quieren comodidades, seguridad y ausencia de dolor. Esa concepción de la vida excluye, por ejemplo, el patriotismo y las virtudes militares. El socialista que ve a sus hijos jugar con soldaditos suele molestarse, pero nunca se le ocurre un sustituto para los soldaditos de plomo; por esas cosas, los «pacifistas de plomo» no sirven. Hitler, como lo siente con una fuerza excepcional en su mente adusta, sabe que los seres humanos no solo quieren comodidades, seguridad, jornadas laborales cortas, higiene, con-

trol de la natalidad y, en general, sentido común; al menos cada tanto, también quieren lucha y abnegación, por no hablar de tambores, banderas y desfiles en pro de la lealtad. Sean como sean en cuanto teorías económicas, el fascismo y el nazismo, psicológicamente hablando, son mucho más robustas que cualquier concepción hedonista de la vida. Lo mismo puede decirse de la versión militarizada del socialismo de Stalin. Los tres grandes dictadores de la actualidad han incrementado su poder imponiendo cargas intolerables a sus pueblos. Mientras que el socialismo y el capitalismo, un poco a regañadientes en el segundo caso, han ofrecido a la gente «pasar un buen rato», Hitler ha ofrecido «lucha, peligro y muerte», y de resultas toda una nación se ha rendido a sus pies. Tal vez más adelante la gente se harte y cambie de opinión, como al final de la pasada guerra. Tras años de matanza y hambre, «la mayor felicidad del mayor número de personas» es un buen eslogan, pero en este momento se lleva la palma aquello de «es mejor un fin con horror que un horror sin fin». Cuando luchamos contra el hombre que acuñó esta frase, no deberíamos subestimar su atractivo en el plano emocional.

Los límites del arte y la propaganda
Emisión, 30 de abril de 1941; *The Listener*, 29 de mayo de 1941

Estoy hablando de crítica literaria, y en el mundo en el que vivimos eso es algo casi tan poco prometedor como hablar de la paz. No son tiempos de paz, y no son tiempos de crítica. En la Europa de los últimos diez años, la crítica literaria a la vieja usanza —crítica realmente juiciosa, escrupulosa, imparcial, que trataba la obra de arte como algo valioso en sí mismo— ha estado al borde de lo imposible.

Si echamos un vistazo a la literatura inglesa de los últimos diez años, no tanto a la literatura como a la actitud literaria imperante, lo que nos llama la atención es que casi ha dejado de ser estética. La literatura ha quedado inundada de propaganda. No pretendo decir que todos los libros escritos en ese periodo sean malos. Pero los escritores característicos de la época, gente como Auden, Spender y MacNeice, han sido autores didácticos, políticos; con conciencia estética, por supuesto, pero más interesados en el tema en cuestión que en la técnica. Y la crítica más vivaz ha sido casi toda ella obra de escritores marxistas, de gente como Christopher Caudwell, Philip Henderson y Edward Upward, que conciben todo libro prácticamente como un panfleto político y que están mucho más interesados en extraer las implicaciones políticas y sociales que en las cualidades literarias en sentido estricto.

Esto es de lo más chocante, pues contrasta de forma muy marcada y repentina con el periodo inmediatamente anterior. Los escritores característicos de los años veinte —T. S. Eliot, por ejemplo, Ezra Pound, Virginia Woolf— eran autores que ponían el énfasis principal en la técnica. Tenían sus ideas y prejuicios, claro está, pero les interesaban muchísimo más las innovaciones técnicas que cualquier moral, sentido o implicación política que pudiera contener su obra. El mejor de todos, James Joyce, era un técnico y muy poco más, lo más parecido a un artista «puro» que pueda llegar a ser un escritor. Ni siquiera D. H. Lawrence, que le daba más importancia a la «misión de la literatura» que la mayoría del resto de los escritores de su época, tenía demasiado de eso que hoy llamaríamos «conciencia social». Y aunque me he ceñido a los años veinte, en realidad había sido así desde más o menos la década de 1890 en adelante. A lo largo de todo ese periodo, la idea de que la forma era más importante que el tema, la idea del «arte por el arte», se había dado por sentada. Hubo autores que no estuvieron de acuerdo, por descontado —Bernard Shaw fue uno de ellos—, pero era la perspectiva predominante. El crítico más destacado de ese periodo, George Saintsbury, era ya un hombre muy anciano en los años veinte, pero tuvo una poderosa influencia hasta 1930, y siempre defendió con firmeza un enfoque técnico del arte. Afirmaba que él mismo podía juzgar —y de hecho lo hacía— cualquier libro basándose por entero en la ejecución, en el «estilo», y que era prácticamente indiferente a las opiniones del autor.

Pero ¿cómo se explica este súbito cambio de perspectiva? Hacia finales de los años veinte teníamos un libro como el de Edith Sitwell sobre Pope, con un énfasis completamente frívolo en la técnica, en el que la literatura era considerada una especie de labor de bordado, casi como si las palabras carecieran de signifi-

cado; en cambio, pocos años después tenemos a un crítico marxista como Edward Upward según el cual los libros solo pueden ser «buenos» si su tendencia es marxista. En cierto modo, tanto Edith Sitwell como Edward Upward fueron representativos de su época. La cuestión es: ¿por qué sus perspectivas eran tan distintas?

Creo que hay que buscar el motivo en circunstancias externas. La actitud, tanto estética como política, hacia la literatura fue generada, o al menos vino condicionada, por la atmósfera social de un periodo concreto. Y ahora que ha concluido otro periodo —pues el ataque de Hitler sobre Polonia en 1939 marcó el fin de una época, algo tan innegable como que la debacle económica de 1931 marcó el fin de otra—, uno puede echar la vista atrás y ver con más claridad de lo que era posible hace unos años el modo en que las actitudes literarias se ven afectadas por los acontecimientos externos. Algo que llama la atención si pensamos en los últimos cien años es que la crítica literaria digna de consideración, y la actitud crítica hacia la literatura, apenas existieron en Inglaterra entre, aproximadamente, 1830 y 1890. No es que no se produjesen buenos libros en aquel periodo; varios escritores de la época —Dickens, Thackeray, Trollope y otros— probablemente serán recordados durante más tiempo que cualquiera de los que vinieron después. Pero en la Inglaterra victoriana no hay figuras literarias equiparables a Flaubert, Baudelaire, Gautier y otros muchos más. Lo que ahora se nos presenta como escrupulosidad estética apenas existía. Para un escritor inglés de mediados de la época victoriana, un libro era en parte algo que le reportaba dinero y, en parte, un vehículo para la prédica de sus sermones. Inglaterra estaba cambiando muy rápido, una nueva clase adinerada había emergido de las ruinas de la vieja aristocracia, se había cortado el contacto con Europa y se había roto una larga tradición artísti-

ca. Los escritores ingleses de mediados del siglo XIX eran bárbaros, incluso cuando resultaban ser artistas de talento, como Dickens.

Sin embargo, en el último tramo del siglo el contacto con Europa quedó restablecido de la mano de Matthew Arnold, Pater, Oscar Wilde y otros, y se recuperó el respeto por la forma y la técnica en la literatura. Ese es el momento al que se remonta verdaderamente la noción de «el arte por el arte»; una expresión muy pasada de moda, si bien, a mi juicio, la más apropiada de las disponibles. Y el motivo por el que pudo prosperar durante tanto tiempo, y darse tan por sentada, fue que todo el periodo entre 1890 y 1930 estuvo marcado por una comodidad y una seguridad excepcionales. Fue lo que podríamos llamar el «otoño dorado» de la era capitalista. Ni siquiera la Gran Guerra lo perturbó realmente. Mató a diez millones de hombres, pero no conmocionó al mundo como lo hará, y lo ha hecho ya, esta guerra. Entre 1890 y 1930, prácticamente todo europeo vivió con la creencia tácita de que la civilización duraría para siempre. Uno podía ser afortunado o desafortunado desde el punto de vista personal, pero albergaba la sensación de que nada cambiaría nunca en lo fundamental. Y en ese tipo de atmósfera el desapego intelectual, y también el diletantismo, son factibles. Era esa sensación de continuidad, de seguridad, la que permitía que un crítico como Saintsbury, una auténtica vieja gloria de los *tories* y de la Alta Iglesia anglicana, fuera escrupulosamente imparcial con libros escritos por hombres cuya postura política y moral detestaba.

Pero desde 1930 esa sensación de seguridad ha desaparecido. Hitler y la debacle económica la hicieron pedazos como no lo habían logrado la Gran Guerra ni aun la Revolución rusa. Los escritores surgidos a partir de 1930 han vivido en un mundo en el que no solo su propia vida, sino todo su esquema de valores,

están constantemente amenazados. En tales circunstancias, el desapego no es posible. Uno no puede sentir un interés puramente estético por una enfermedad de la que está muriendo; no puede ver de un modo desapasionado al hombre que está a punto de cortarle el cuello. En un mundo en el que el fascismo y el socialismo combatían uno contra otro, cualquier persona inteligente tenía que tomar partido, y sus sentimientos permeaban no solo sus escritos sino también sus juicios literarios. La literatura tuvo que volverse política, porque cualquier otra cosa habría conllevado una falta de honestidad mental. Las afinidades y los odios de cada uno estaban demasiado cerca de la superficie de la conciencia como para ser ignorados. El tema que tratasen los libros parecía tener una importancia tan perentoria que daba la impresión de que la forma en que estuviesen escritos era casi irrelevante.

Y este periodo de más o menos diez años en que la literatura, e incluso la poesía, se mezclaron con el panfletarismo, prestó un gran servicio a la crítica literaria, ya que destruyó la ilusión de un esteticismo puro. Nos recordó que la propaganda, en una forma u otra, acecha en todo libro; que toda obra de arte tiene un sentido y un propósito —un propósito político, social y religioso—, y que nuestros juicios estéticos están siempre teñidos por nuestros prejuicios y creencias. Desacreditó el arte por el arte. Pero también nos ha conducido por el momento a un callejón sin salida, porque llevó a incontables escritores jóvenes a tratar de supeditar sus mentes a una disciplina política que, de haberse mantenido fieles a ella, habría imposibilitado la honestidad mental. El único sistema de pensamiento que estaba a su disposición en aquel momento era el marxismo oficial, que exigía una lealtad nacionalista a Rusia y obligaba a todo escritor que se llamara a sí mismo marxista a mezclarse en las indignidades de la política del poder. E, incluso si eso fuera deseable, los

supuestos que habían erigido estos escritores se rompieron súbitamente en pedazos con el pacto germano-soviético. Del mismo modo que muchos autores habían descubierto alrededor de 1930 que uno no podía desvincularse verdaderamente de los acontecimientos contemporáneos, muchos otros estaban descubriendo en 1939 que no podía sacrificarse la integridad intelectual en nombre de un credo político; o, al menos, que no podía hacerse tal cosa y seguir siendo escritor. La escrupulosidad estética no basta, pero la rectitud política tampoco es suficiente. Los acontecimientos de los últimos diez años nos han dejado bastante en vilo; han dejado a Inglaterra, por el momento, sin ninguna tendencia literaria reconocible, pero nos han ayudado a definir, mejor de lo que era posible antes, los límites del arte y la propaganda.

El arte de Donald McGill
Horizon, septiembre de 1941

¿Quién no conoce las viñetas que se muestran en los escaparates de las papelerías baratas, las postales coloreadas que se venden a un penique o a dos, con su interminable sucesión de mujeres gordas, embutidas en prietos bañadores, de dibujo tosco, de colores chillones, sobre todo yema de huevo de gorrión y rojo de los buzones de correos?

La pregunta tendría que ser retórica, pero es curioso que sean muchas las personas que no parecen al tanto de que existan esos objetos, o que tengan incluso la vaga sensación de que solo se encuentran en las localidades de la costa, como los negros que cantan por la calle o los caramelos de menta. Lo cierto es que se venden en cualquier parte, a la vuelta de la esquina, en cualquier Woolworth, sin ir más lejos, y es evidente que se fabrican en grandes cantidades y que continuamente aparecen nuevas series. No hay que confundirlas con muchos otros tipos de postales ilustradas de tipo sentimental en las que aparecen cachorros de perro y gatitos, o las de estilo Wendy, punto menos que pornográficas, que explotan los amores infantiles. Constituyen un género en sí mismas, especializado en un humor muy «ramplón», chocarrero, donde aparecen la suegra, los pañales del bebé, los chistes del tipo de la bota del policía, y que se distingue de todos los demás por carecer de toda pretensión artística. Son media docena las editoriales que las comercializan, aunque las

personas que las dibujan nunca han dado la impresión de ser demasiadas.

Yo las relaciono con el nombre de Donald McGill, porque no solo es el artista de postales contemporáneo más prolífico y mejor, con diferencia, sino que también es el más representativo, el más perfecto de esta tradición. Desconozco quién es Donald McGill. Al parecer se trata de un nombre de marca, ya que al menos una serie de postales se comercializa con el nombre de «Las viñetas de Donald McGill», pero es incuestionable que se trata de una persona de carne y hueso, que tiene un estilo de dibujo reconocible a primera vista. Todo el que examine sus postales a bulto se dará cuenta de que muchas no son despreciables ni siquiera como meros dibujos, aun cuando sería caer en un diletantismo absurdo presumir que tengan algún valor estético directo. Una postal de viñeta es tan solo la ilustración de un chiste, un chiste invariablemente ramplón, y se sostiene o se cae por su capacidad de incitar a la risa. Más allá de esto posee tan solo un interés «ideológico». McGill es un dibujante inteligente, con un verdadero don para la caricatura en el dibujo de las caras, aunque el valor especial de sus postales radica en que sean tan completamente típicas. Representan, por así decir, la norma de la postal cómica. Sin ser en modo alguno imitativas, son exactamente lo que han sido las postales cómicas en cualquier momento a lo largo de los últimos cuarenta años, y a partir de ellas se pueden inferir sin complicaciones el sentido y el propósito de todo el género.

Basta con hacerse con media docena de muestras, preferiblemente de McGill; si se escogen de un montón las que tengan más gracia, es probable que casi todas ellas sean de McGill. Extendámoslas sobre una mesa. ¿Con qué nos encontramos?

La primera impresión es de una vulgaridad abrumadora que, sin embargo, no tiene nada que ver ni con la obscenidad omni-

presente ni con lo repugnante de los colores que se emplean. Revelan una absoluta bajeza de mentalidad que proviene no solo de la naturaleza de los chistes, sino, sobre todo, de lo grotesco, lo descarado de los dibujos. Las líneas, como las que pintaría un niño, tienden a ser gruesas y dejan espacios en blanco, y todas las figuras que representan, todos sus gestos y actitudes, son de una fealdad deliberada, los rostros sonrientes, vacuos, las mujeres mostradas de una manera monstruosa, con unos traseros como hotentotes. La segunda impresión, en cambio, es la de una familiaridad indefinible. ¿A qué nos recuerdan estas imágenes? ¿A qué se parecen tanto? En primer lugar, por descontado, nos recuerdan a las postales apenas distintas de nuestra niñez. Pero más aún nos damos cuenta de que estamos viendo algo tan tradicional como una tragedia griega, una suerte de submundo de azotainas en el trasero y de suegras malencaradas que es parte de la conciencia colectiva de Europa occidental. No se trata de que los chistes, tomados de uno en uno, sean por fuerza rancios. No carentes de indecencia, las postales cómicas se repiten a menudo con menor frecuencia que las columnas de chistes de las revistas bien consideradas, aunque su temática elemental, el tipo de chiste al que apuntan, es siempre la misma. Vayan unos cuantos ejemplos genuinamente ingeniosos, en una vena propia del actor de *music-hall* Max Miller:

—Me gusta acompañar a casa a chicas con experiencia.

—¡Pero si yo no tengo experiencia!

—Aún no estás en casa.

—Llevo años luchando por conseguir un abrigo de pieles. ¿Cómo has conseguido el tuyo?

—Dejé de luchar.

JUEZ: Caballero, está usted prevaricando. ¿Durmió con esta mujer, sí o no?

ACUSADO: ¡No pegué ojo, señoría!

Sin embargo, y en líneas generales, no son ingeniosos, sino más bien humorísticos, y hay que decir, de las postales de McGill en particular, que el dibujo suele tener más gracia que el chiste que se reproduce al pie del primero. Obviamente, la característica más sobresaliente de las postales cómicas es su obscenidad, aspecto del que luego me ocuparé. Sin embargo, adelanto aquí un análisis a grandes rasgos de la temática de que tratan, con los comentarios y explicaciones que parecen de rigor.

Sexo: Más de la mitad, quizá las tres cuartas partes de los chistes, son chistes de sexo, que van desde los inofensivos hasta los poco menos que impublicables. El favorito es seguramente el del hijo ilegítimo. Típicos pies de ilustración: «¿Me cambiaría usted este amuleto por un biberón?»; «No me invitó al bautizo, así que no pienso ir a la boda». También los recién casados, las solteronas, las mujeres en traje de baño. Las tres categorías parecen tener gracia ipso facto, y una simple mención es suficiente para suscitar la risa. El chiste del cornudo se explota rara vez. No hay referencias a la homosexualidad.

Convenciones del chiste de sexo:

a) El matrimonio solo beneficia a las mujeres. Todos los hombres intrigan en busca de la seducción, y todas las mujeres intrigan en busca del matrimonio. Ni una sola mujer se ha quedado soltera, nunca, de manera voluntaria.

b) El atractivo sexual desaparece a los veinticinco años de edad. Nunca se representa a personas bien conservadas, atractivas, que hayan superado la primera juventud. La parejita amorosa, en su luna de miel, reaparece en forma de esposa de sem-

blante serio y marido con bigotes, la nariz roja, alelado, sin que parezca haber mediado una etapa intermedia.

Vida doméstica: Además del sexo, el marido víctima de la mujer es el otro chiste preferido. Típico pie de ilustración: «¿Han hecho una radiografía de la mandíbula de su esposa en el hospital? No, le han hecho una película entera».

Convenciones:

a) No existe eso que se llama «matrimonio feliz».

b) En una discusión con una mujer, el hombre siempre pierde.

Embriaguez: Tanto la embriaguez como la abstinencia son graciosas ipso facto.

Convenciones:

a) Todos los borrachos tienen ilusiones ópticas.

b) La embriaguez es algo particular de los hombres de mediana edad. Nunca aparecen jóvenes ni mujeres que se hayan emborrachado.

Chistes de retrete: No son muchos. Los orinales son graciosos ipso facto, al igual que los urinarios públicos. Una típica postal con el pie «Un amigo necesitado» muestra un hombre al que el viento le arranca el sombrero de la cabeza y lo arrastra volando hacia un urinario de señoras.

Esnobismo en la clase obrera: Muchas de estas postales dan a entender que tienen por público a los obreros más favorecidos y a la clase media baja. Son muchos los chistes que se basan en los errores que se cometen al confundir un vocablo con otro si-

milar o en el analfabetismo, en la pronunciación defectuosa y en los malos modales de los habitantes de los arrabales. Infinidad de postales muestran a viejas brujas, dos mujeres con aspecto de carboneras intercambiando insultos impropios de una dama. Típico diálogo: «Ojalá tú fueras una estatua y yo una paloma». Algunas de las que han sido impresas después de la guerra tratan el tema de la evacuación desde un punto de vista hostil a los evacuados. Son habituales los chistes sobre mendigos, vagabundos y delincuentes, y la criada de tintes cómicos aparece con frecuencia. También el obrero cómico de los canales, el barquero, etcétera, aunque todavía no se han visto chistes hostiles a los sindicatos. En términos generales, todo el que ande muy por encima o muy por debajo de la franja salarial de las cinco libras semanales es un sujeto risible. El «elegante» es tan susceptible de convertirse en una figura de chiste como el arrabalero.

Tipos: Rara vez aparecen los extranjeros. Los escoceses, en cambio, son una fuente inagotable de chistes. El abogado es siempre un estafador, y el clérigo es siempre un idiota nervioso que dice lo que no hay que decir. El joven petimetre aún aparece, al igual que en los tiempos eduardianos, vestido con ropa elegante, pero pasada de moda, y sombrero para ir a la ópera, e incluso con polainas y bastón de caña. Otra de las figuras que ha pervivido es la sufragista, uno de los grandes motivos de los chistes anteriores a 1914 y demasiado jugosa como para renunciar a ella. Ha reaparecido sin el menor cambio en su apariencia física, en calidad de feminista o fanática de la templanza y la abstinencia. Rasgo habitual en los últimos años es la total ausencia de postales antisemitas. El «chiste de judíos», siempre peor intencionado que el de los escoceses, desapareció súbitamente con la llegada de Hitler al poder.

Política: Cualquier acontecimiento contemporáneo, cualquier culto o actividad de la época, si reviste posibilidades cómicas (por ejemplo, el amor libre, el feminismo, la artillería antiaérea, el nudismo), rápidamente encuentra una vía de acceso a las postales, aunque el ambiente general con que se trata estos temas suele ser sumamente anticuado. El planteamiento político que se sobreentiende es un radicalismo propio del año 1900 más o menos. En épocas normales no solo no son patrióticos, sino que incluso dan rienda suelta a una moderada vena antipatriótica, con chistes sobre «Dios salve al rey», la bandera británica, etcétera. La situación en Europa solo comenzó a reflejarse más o menos en 1939, al principio mediante los aspectos más cómicos de la artillería antiaérea y los bombardeos. Salvo en este contexto, pocas postales hacen mención de la guerra (una mujer gruesa que no cabe por la puerta de un refugio antiaéreo, vigilantes que descuidan sus obligaciones cuando una joven se desviste en una ventana y ha olvidado apagar las luces, etcétera, etcétera). Unas pocas expresan sentimientos antihitlerianos, aunque no de tipo muy reivindicativo. Una en concreto, y no es de McGill, muestra a un Hitler con la espalda hipertrofiada de costumbre, agachándose para coger una flor. El pie dice así: «¿Qué os sugiere esto, chicos?». Ese es el grado sumo de patriotismo al que llega una postal. Al contrario que los periodicuchos semanales más baratos, las postales cómicas no son el producto de una gran empresa que tenga un monopolio del mercado, y es evidente que no se considera que tengan una gran relevancia en la formación de la opinión pública. No hay en ninguna de ellas el menor síntoma de que puedan inducir a creer en planteamientos aceptables para la clase dirigente.

Aquí nos volvemos a encontrar con el rasgo más sobresaliente e importante de las postales cómicas, que es su obscenidad.

Esta es la razón primordial de que todo el mundo las recuerde, y eso es capital para el propósito que tienen, aunque no de un modo obvio.

Uno de los motivos recurrentes, casi predominantes, en las postales cómicas es la mujer con el trasero respingón. Tal vez en la mitad de ellas, puede que en algunas más, el sentido del chiste no tiene nada que ver con el sexo, pero aparece esa misma figura femenina, una figura regordeta y «voluptuosa», con el vestido tan ceñido como una segunda piel, y con unos senos y unas nalgas groseramente enfatizados, según hacia qué lado esté vuelta. No cabe ninguna duda de que esas imágenes ponen al descubierto una represión muy extendida, sin duda natural en un país en el que las mujeres jóvenes tienden a ser delgadas e incluso flaquísimas. Pero, al mismo tiempo, las postales de McGill —y esto es aplicable a otras del género— no pretenden pasar por pornografía, sino, con una sutileza mayor, por una parodia de la pornografía. Las figuras de mujeres como hotentotes son caricaturas del ideal secreto que tiene el inglés típico, no retratos del natural. Cuando uno examina las postales de McGill con mayor detenimiento, enseguida se percata de que su humor característico solo tiene sentido en relación con un código moral bastante estricto. Si bien en publicaciones como *Esquire*, por ejemplo, o *La Vie Parisienne,* el trasfondo imaginario de los chistes es siempre la promiscuidad, el completo hundimiento de todos los criterios morales al uso, el trasfondo que se emplea en las postales de McGill es el matrimonio. Los cuatro temas más socorridos en los chistes son la desnudez, los hijos ilegítimos, las viejas solteronas y las parejas de recién casados, ninguno de los cuales tendría la menor gracia en una sociedad de veras disoluta e incluso «sofisticada». Las postales que versan sobre las parejas en su luna de miel desprenden siempre esa indecencia entusiasta de las bodas de pueblo, en las que aún

se considera el no va más de la risa coser campanillas al lecho de los recién casados. En una de ellas, por ejemplo, un joven recién casado aparece cuando sale de la cama a la mañana siguiente a su noche de bodas. «Nuestra primera mañana en nuestro hogar, querida —dice—; voy a por la leche y el periódico y te traigo una taza de té». Encuadrada, aparece una imagen del portal de entrada a la casa, en el que hay cuatro periódicos y cuatro botellas de leche. Es algo obsceno, si se quiere, pero dista mucho de ser inmoral. Lo que implica —y esta es la clase de mensaje que *Esquire* o el *New Yorker* evitarían a toda costa— es que el matrimonio es algo sumamente emocionante, importantísimo, el mayor de los acontecimientos que se produce en la vida del ser humano normal y corriente. Lo mismo sucede con los chistes a propósito de las esposas regañonas y las suegras tiranas. Al menos dan por sobreentendida una sociedad estable, en la cual el matrimonio es indisoluble y la lealtad familiar se da por sentada. A esto cabe añadir algo que señalé antes, el hecho de que no haya imágenes, o apenas las haya, de parejas de buen ver más allá de su primera juventud. Aparece la pareja que se hace carantoñas y la pareja de mediana edad que se lleva como el perro y el gato, pero entre uno y otro extremo no hay nada. La relación de pareja, la historia de amor ilícita pero más o menos decorosa, que era el chiste habitual en las publicaciones francesas de corte cómico, no es tema propio de las postales. Y esto viene a reflejar, en un nivel puramente cómico, los planteamientos de la clase obrera, que se toma como si tal cosa el hecho de que la juventud y la aventura, por no decir, de hecho, la vida del individuo, terminen en el momento del matrimonio. Una de las pocas diferencias de clase auténticas que aún se da en Inglaterra, por oposición a las distinciones de clase, es que el obrero envejece mucho antes. No llega a vivir tanto tiempo, en el supuesto de que llegue a superar la niñez, y tampoco pierde

la capacidad para la actividad física antes, pero sí su lozanía. Esto es algo que se puede observar en cualquier parte, aunque con mayor facilidad si nos fijamos en uno de los grupos de edad más avanzada que hoy se inscribe para cumplir el servicio militar. Los miembros de las clases media y alta tienen por lo general un aspecto diez años más joven que los demás. Es habitual atribuirlo a la dura vida que lleva la clase obrera, aunque es dudoso que alguna de las diferencias que hoy existen baste por sí sola para explicarlo. Más probable es que la verdad radique en que la clase obrera llega antes a la edad madura porque la acepta con anterioridad. Parecer joven pasados los treinta es sobre todo cuestión de quererlo. Esta generalización es menos cierta en el caso de los trabajadores mejor pagados, en especial aquellos que viven en viviendas de protección oficial y en pisos donde el trabajo doméstico es menos extenuante que en casas a la antigua usanza, pero es sin duda cierto que presupone una diferencia de aspecto físico. Y en esto, como de costumbre, son más tradicionales, están más de acuerdo con el pasado cristiano, que las mujeres adineradas, que tratan de seguir pareciendo jóvenes a los cuarenta por medio de extravagancias físicas y cosméticos, además de evitando tener hijos. El impulso de aferrarse a la juventud a toda costa, de mantener intacto el propio atractivo sexual, de ver incluso en la edad madura un futuro para sí mismo, y no solo un futuro para los hijos, es algo de reciente invención y desarrollo, que se ha establecido aún de un modo muy precario. Probablemente desaparezca cuando nuestro nivel de vida se reduzca, cuando aumente la tasa de natalidad. «La juventud es asunto perecedero»; esa es la expresión de la actitud tradicional. Esta es la antigua sabiduría popular que McGill y sus colegas reflejan, sin duda de manera inconsciente, cuando suprimen toda etapa de transición entre la pareja en plena luna de miel y esas figuras sin brillo que son mamá y papá.

He dicho que al menos la mitad de las postales de McGill son chistes sexuales, y tal vez el 10 por ciento sean mucho más obscenas que todo lo que ahora se imprime en Inglaterra. Los quioscos a veces son objeto de denuncias por venderlas, y habría muchas más si los chistes de peor gusto no tuvieran invariablemente la protección del doble sentido. Bastará un solo ejemplo para mostrar cómo se consigue. En una postal cuyo pie reza «No le creyeron», una mujer joven muestra algo de unos sesenta centímetros de largo, con las manos bien separadas, a una pareja de conocidos suyos. A sus espaldas, en la pared, hay un pez disecado en una vitrina, junto al cual se halla la fotografía de un atleta casi desnudo. Obviamente, no se está refiriendo al pez, pero esto jamás se podría demostrar. Es dudoso que exista un solo periódico en Inglaterra capaz de publicar un chiste de semejantes características, y no hay uno solo, desde luego, que lo haga de manera habitual. Abunda la pornografía suave, son incontables las publicaciones ilustradas que se ceban en las piernas de las mujeres, pero no existe una literatura popular especializada en lo «vulgar», en el aspecto más farsesco del sexo. Por otra parte, los chistes al estilo de McGill son la calderilla de las revistas y de los guiones de los espectáculos de *music-hall*, y también se oyen en la radio, cuando el censor está distraído. En Inglaterra, el margen entre lo que se puede decir y lo que se puede publicar es excepcionalmente amplio. Los comentarios y los gestos que prácticamente a nadie le merecen una objeción en escena desatarían un clamor popular de protesta si se hiciera el menor intento por publicarlos. (Compárese la cháchara escénica de Max Miller con su columna semanal en el *Sunday Dispatch*). Las postales cómicas son la única excepción existente a esta regla, el único medio en el que el humor «soez» se considera susceptible de ser impreso. Solo en las postales y en la escena puede explotarse libremente el chiste del trasero respingón, el

perro y la farola, los pañales del bebé. Cuando se tiene esto en cuenta, se entiende la función que estas postales, de manera sin duda humilde, desempeñan.

Si acaso sirven de cauce de expresión a la visión sanchopancesca de la vida, la actitud vital que Rebecca West resumió una vez diciendo que «se trata de extraer tanto entretenimiento como sea posible de las azotainas propinadas en las cocinas de los sótanos». La combinación don Quijote-Sancho Panza, que es evidentemente el antiguo dualismo del cuerpo y el alma en forma de ficción, se repite en la literatura de los últimos cuatro siglos más a menudo de lo que cabría explicar mediante simple imitación. Retorna una y otra vez en variaciones interminables, Bouvard y Pécuchet, Jeeves y Wooster, Bloom y Dedalus, Holmes y Watson (esta última variante es sumamente sutil, ya que los rasgos físicos de los dos socios se han transpuesto). Evidentemente, se corresponde con algo de gran resistencia en nuestra civilización, no en el sentido de que uno u otro de los personajes se encuentre en su forma «pura» en la vida misma, sino en el sentido de que los dos principios, la nobleza de la locura y la bajeza de la sabiduría, coexistan uno junto al otro casi en la totalidad de los seres humanos. Si uno se examina a fondo, ¿quién es? ¿Don Quijote o Sancho Panza? Casi con total certeza es ambos. Hay una parte de nosotros que aspira a ser un héroe o un santo, pero hay otra que es un hombrecillo grueso que ve con absoluta claridad cuáles son las ventajas de seguir vivo, con el pellejo intacto. Es la voz oficiosa de todos nosotros, la voz de la barriga, que protesta contra los desmanes del alma. Sus gustos se inclinan hacia las camas mullidas, la ociosidad, la cerveza en abundancia y las mujeres de figura «voluptuosa». Él es quien desinfla nuestras actitudes positivas, quien nos apremia a considerar lo principal, a serle infiel a nuestra esposa, a no pagar las deudas, y a tantas cosas más. Harina de otro costal es que nos

dejemos influir por él, aunque sería falso decir que no forma parte de nosotros, tal como sería falso asegurar que don Quijote no es parte de nosotros, aunque casi todo lo que se ha dicho y se ha escrito sea una mentira o la otra, por lo común la primera.

Aun cuando en formas muy diversas sea una de las figuras tópicas de la literatura, en la vida real, sobre todo en la manera en que se ordena la sociedad, su punto de vista nunca se deja oír del todo. Hay una constante conspiración mundial tendente a fingir que no se encuentra ahí, o que al menos no importa. Ciertos códigos de la ley y de la moral, o los propios sistemas religiosos, nunca dejan demasiado espacio para una visión humorística de la vida. Todo lo que tenga gracia es subversivo, todos los chistes son en última instancia un pastel de nata que se puede lanzar a la cara de alguien, y la razón por la cual son tantos los chistes que giran en torno a la obscenidad es sencillamente que todas las sociedades, como precio por su pervivencia, han de insistir en un elevado criterio de moralidad sexual. Un chiste verde no es un ataque serio contra la moralidad, por supuesto, pero sí es una suerte de rebelión mental, un momentáneo deseo de que las cosas fueran de otro modo. Igual sucede con todos los demás chistes, que siempre giran en torno a la cobardía, la pereza, la deshonestidad u otras cualidades que la sociedad no puede permitirse el lujo de fomentar. La sociedad tiene siempre que demandar de los seres humanos un poco más de lo que obtendrá en la práctica. Tiene que exigir una disciplina impecable, una abnegación total, y ha de contar con que quienes a ella se someten trabajen como bestias, paguen sus impuestos y les sean fieles a sus esposas; ha de dar por supuesto que a los hombres les parece glorioso morir en el campo de batalla y que las mujeres desean arruinarse a fuerza de traer hijos a este mundo. La totalidad de lo que cabría llamar «literatura oficial» se basa en tales presuposiciones. Nunca he leído las proclamas e

invectivas de los generales antes de la batalla, los discursos de los Führers y los primeros ministros, los cantos de solidaridad de los colegios privados y de los partidos de izquierdas, los himnos nacionales, los tratados sobre la abstinencia y la templanza, las encíclicas papales y los sermones contra el juego y la anticoncepción, sin tener la sensación de que oía al fondo un coro de pedorretas emitidas por todos los millones de hombres de a pie a los que tan nobles sentimientos no mueven a nada. Al margen de que los sentimientos elevados al final siempre triunfen, los líderes que ofrecen sangre, sudor y lágrimas siempre les sacan más partido a sus seguidores que los que les ofrecen seguridad y bondad. Cuando la cosa se pone fea, el ser humano demuestra su heroísmo. Las mujeres afrontan el parto y las tareas del hogar, los revolucionarios callan en las cámaras de tortura, los barcos se van a pique sin dejar de disparar contra el enemigo cuando el puente de mando está anegado. Pero el otro elemento que está presente en el hombre, ese perezoso, cobarde, adúltero y moroso que reside en todos nosotros, nunca será suprimido del todo, y en ocasiones necesita que se le escuche.

Las postales cómicas son una de las expresiones de este punto de vista, sin duda humilde y menos importante que los musicales, si bien sigue siendo merecedora de atención. En una sociedad que sigue siendo básicamente cristiana, se concentran de manera natural en los chistes verdes; en una sociedad totalitaria, si hubiera una mínima libertad de expresión, probablemente se concentrarían en la pereza y la cobardía, en una u otra forma de comportamiento no heroico. De nada vale condenarlas sobre la base de que son feas y vulgares. Eso es exactamente lo que pretenden ser. Todo su sentido, toda su virtud, se halla en esa bajeza que nada redime, no solo en el sentido que tiene la obscenidad, sino en la bajeza en todos los terrenos. El más mínimo indicio de una influencia «elevada» las echaría a perder en el acto.

Representan la visión de la vida que tiene el gusano, el mundo del musical en el que el matrimonio es de por sí un chiste verde o un desastre cómico, en el que siempre se adeuda el pago del alquiler y la ropa siempre está tendida, en el que el abogado siempre es malvado y el escocés siempre es tacaño, en el que los recién casados quedan como idiotas en sus repugnantes camas, en una pensión de una localidad costera, y los maridos borrachos, con la nariz colorada, llegan a casa a las cuatro de la madrugada esperando encontrarse a las esposas en camisón, entre las sábanas, cuando en realidad los están esperando a la entrada con el atizador en la mano. Su existencia, el hecho de que haya personas que deseen tener estas postales, es un síntoma importante. Al igual que los musicales, son una suerte de saturnalia, una rebelión inofensiva contra la virtud. Tan solo expresan una tendencia del ser humano, pero que está siempre presente y que siempre encuentra una válvula de escape, como el agua. En general, el ser humano quiere ser bueno, aunque no todos lo quieran al mismo tiempo. Y es que

> hay un hombre justo que pereció por su rigor, y hay un hombre perverso que prolongó la vida por su maldad. No seas justo en exceso, no seas demasiado sabio: ¿por qué habías de destruirte? No seas perverso en exceso, no seas estúpido: ¿por qué ibas a morir antes de que te llegue la hora?

Antiguamente, el aire de las postales cómicas podía ingresar en la corriente central de la literatura, y chistes no muy distintos de los de McGill se los podían contar como si tal cosa los asesinos de las tragedias de Shakespeare. Esto ha dejado de ser posible, y existe por tanto toda una categoría del humor, integral en nuestra literatura antes de 1800 poco más o menos, que se ha circunscrito a estas postales mal dibujadas, con lo cual lle-

va una existencia apenas legal en los escaparates de las papelerías baratas. El rincón del corazón del hombre al que sirven de portavoz podría fácilmente manifestarse en formas mucho peores, y yo personalmente lamentaría asistir a su desaparición.

Rudyard Kipling
New English Weekly, 23 de enero de 1936

Rudyard Kipling fue el único escritor inglés popular de su siglo que no era al mismo tiempo un escritor rematadamente malo. Su popularidad, por descontado, era básicamente de clase media. En la típica familia de clase media de antes de la guerra, en particular en las familias anglo-indias, tenía un prestigio al que ningún autor de nuestros días ni siquiera se acerca. Era una especie de divinidad familiar con la que uno crecía y que uno aceptaba sin cuestionársela, tanto si le gustaba como si no. Yo, por mi parte, idolatré a Kipling a los trece años, lo aborrecí a los diecisiete, lo disfruté a los veinte, lo desdeñé a los veinticinco, y ahora, de nuevo, le tengo cierta admiración. Lo único que no era posible en modo alguno, si es que uno lo había leído, era olvidarlo. Algunos de sus cuentos, por ejemplo «La extraña cabalgada», «Los tambores del "Fore and Aft"» y «La marca de la bestia», son casi tan buenos como pueda serlo ese tipo de relato. Además, están extremadamente bien contados. Y es que la tosquedad de su prosa no es más que una tacha superficial; en las cualidades menos obvias de la construcción y la economía es insuperable. A fin de cuentas (véase el «*Times Literature Supplement*»), es mucho más fácil escribir prosa inofensiva que contar una buena historia. Y su poesía, aunque es casi sinónimo de mediocridad, tiene también la cualidad de ser singularmente memorable.

He perdido la Britania, he perdido la Galia
He perdido Roma y, lo peor de todo,
¡He perdido a Lalage![19]

Puede que esta sea solo una rimilla pegadiza y que «Camino a Mandalay» sea algo peor que eso, pero ambos «se nos quedan». Nos recuerdan que hasta para convertirse en sinónimo de algo hace falta una veta de genio.

Sin embargo, mucho más desagradable que las tramas sentimentales y los vulgares trucos estilísticos es el imperialismo al que Kipling escogió prestar su genio. Lo más que uno puede decir es que, cuando hizo esa elección, esta era más perdonable de lo que lo sería ahora. El imperialismo de los ochenta y los noventa era sentimental, ignorante y peligroso, pero no de todo punto despreciable. La imagen que evocaba en aquel entonces la palabra «imperio» era una imagen de funcionarios con exceso de trabajo y escaramuzas fronterizas, no la de lord Beaverbrook y la mantequilla australiana. Aún era posible ser imperialista y ser un caballero, y de la decencia personal de Kipling no cabe duda alguna. Merece la pena recordar que era el escritor inglés más popular de nuestro tiempo, y, sin embargo, quizá no hubo otro que se abstuviera de forma tan sistemática de hacer de su personalidad un vulgar espectáculo.

Si no se hubiese rendido a las influencias imperialistas y se hubiera convertido —algo bien factible— en un escritor de canciones de *music hall*, habría sido un autor mejor y más estimable. En el papel que escogió, uno, cuando crecía, no podía dejar de verlo como una especie de enemigo, un hombre de genio extraño y desviado. Pero ahora que ha muerto, personalmente no puedo más que desear poder rendirle algún tipo de homenaje —una salva de cañonazos, si tal cosa fuese posible— a ese narrador que fue tan importante para mi niñez.

T. S. Eliot
Poetry (Londres), octubre-noviembre de 1942

En los últimos trabajos de Eliot hay muy poco que me haya causado una profunda impresión. Al decir esto estoy confesando alguna carencia interna, pero, al contrario de lo que podría parecer a primera vista, no es motivo para arrojar la toalla y decir basta, ya que el cambio operado en mi actitud probablemente apunte a algún cambio exógeno que vale la pena investigar.

Me sé de memoria una cantidad respetable de las primeras obras de Eliot. No me senté a aprenderlas, sino que simplemente se alojaron en mi cabeza como lo hace cualquier verso que logra dar en el blanco. A veces basta con una lectura para memorizar todo un poema de, pongamos por caso, veinte o treinta versos, pues el acto de la memoria es en parte un acto de reconstrucción. Sin embargo, sus últimos tres poemas los he leído, me parece, dos o tres veces desde que fueron publicados, y ¿qué recuerdo de ellos? «El tiempo y la campana han enterrado al día», «en el punto fijo del mundo que da vueltas», «las vastas aguas del petrel y la marsopa» y fragmentos de un pasaje que comienza así: «Oscuridad, oscuridad, oscuridad. Todos van hacia la oscuridad» (no tengo en cuenta «en mi principio está mi fin», por tratarse de una cita). Eso es todo lo que se me quedó grabado en la memoria. Ahora bien, no podemos tomar esto como la prueba de que «Burnt Norton» y los demás no son tan buenos como sus primeros poemas, y quizá hasta sea lo contra-

rio, pues es posible que aquello que se queda grabado en la memoria sea lo más obvio, incluso lo más vulgar. Con todo, resulta claro que algo se ha ido, que algún tipo de energía se ha desvanecido, que el último verso no contiene el anterior, aunque se afirme que se trata de una mejora evidente. Creo que está justificado explicar esto en razón del deterioro sufrido por la temática del señor Eliot. Antes de seguir adelante, he aquí dos extractos que, por su semejanza en cuanto al significado, pueden ser comparables. El primero es el último pasaje de «The Dry Salvages»:

> *Y la acción justa es libertad*
> *respecto al pasado y el futuro.*
> *Para la mayoría de nosotros este es el objetivo*
> *que aquí jamás alcanzaremos.*
> *Solo estamos invictos porque seguimos intentando*;
> *nosotros, los finalmente satisfechos*
> *si nuestra reversión temporal nutre*
> *(a no mucha distancia del ciprés)*
> *la existencia de un suelo en que hay sentido*[20].

Y he aquí un extracto de un poema bastante anterior:

> *¡Bulbos de narciso en vez de esferas*
> *miraban desde los huecos de sus ojos*!
> *Sabía que el pensamiento se agarra*
> *en torno a miembros muertos.*
>
> [...]
>
> *Conocía la angustia del tuétano*,

la calentura del esqueleto;
ningún contacto posible a la carne
aliviaba la fiebre del hueso[21].

Ambos admiten la comparación porque versan sobre el mismo tema: la muerte. El primero es un largo pasaje en el que se explica, en primer lugar, que la investigación científica es absurda, una superstición infantil al mismo nivel que la adivinación del futuro, y que las únicas personas que han alcanzado alguna vez el pleno entendimiento del universo son los santos, mientras que los demás estamos circunscritos a «indicios y suposiciones». La clave del pasaje final es la «resignación». La vida tiene un «significado», y también la muerte; desafortunadamente, no sabemos cuál es, pero el hecho de que exista debería confortarnos mientras arrancamos las malvas, o lo que sea que crece debajo de los cipreses en los cementerios campestres. Pero analicemos ahora los otros pasajes que he citado. Aunque se refieren a otra persona, probablemente expresan lo que el señor Eliot pensaba de la muerte en esa época, o en ciertos momentos al menos. No nos hablan de resignación, sino, por el contrario, de la actitud pagana frente a la muerte, de la creencia en el más allá como un lugar etéreo y sombrío, con espíritus gimientes envidiosos de los vivos, y de la creencia de que, por mala que haya sido la vida, la muerte será peor. Esta parece ser la concepción general de la muerte que imperaba en la Antigüedad, y en cierto sentido también en la actualidad. «La angustia del tuétano, el escalofrío del esqueleto», la famosa oda de Horacio «Eheu fugaces» y los pensamientos de Bloom durante el funeral de Paddy Dignam son tres cuartos de lo mismo. Mientras el hombre se vea a sí mismo como un individuo, su actitud frente a la muerte será el resentimiento. Por más desagradable que esta sea, si se siente con intensidad es más probable que produzca buena lite-

ratura antes que fe religiosa, porque esta última no se siente, sino que simplemente se acepta con resignación. Me parece que los dos pasajes son perfectamente comparables. No creo que quepa duda de que el segundo es un verso superior, y también más poderoso en cuanto al sentimiento, a pesar de sus tintes burlescos.

¿De qué tratan los tres poemas, «Burnt Norton» y los otros? No es fácil decirlo, pero, a simple vista, tienen que ver con ciertos lugares de Inglaterra y Estados Unidos con los que el señor Eliot mantiene un vínculo ancestral. Desde esta perspectiva, se trata más bien de meditaciones sombrías sobre la naturaleza y el propósito de la vida, todo ello mezclado con la vaga conclusión que he mencionado más arriba. La vida tiene un «significado», pero se trata de uno ante el cual no se vuelve uno demasiado lírico; hay fe, pero no mucha esperanza, y mucho menos entusiasmo. Por otra parte, la temática de los primeros poemas de Eliot es muy diferente. No eran poemas esperanzados, pero tampoco lúgubres ni deprimentes. Podríamos decir que los últimos expresan una fe melancólica y los primeros, una luminosa desesperación. Se basan en el dilema del hombre moderno, cuya vida lo desespera pero aun así no quiere morir, y por encima de todo manifiestan su horror por el intelectual civilizado en exceso confrontado con la fealdad y el vacío espiritual de la era de las máquinas. En lugar de «no muy lejos del ciprés», el punto clave sería «llorosas, llorosas multitudes», o quizá «las uñas rotas de las manos sucias». Por supuesto, estos poemas fueron tachados de «decadentes» cuando aparecieron, y los ataques solo cesaron cuando se entendió que las tendencias políticas y sociales de Eliot eran las de un reaccionario. Había un sentido, no obstante, en que la acusación de «decadente» podía estar justificada. Estos poemas eran a todas luces un producto final, el último suspiro de una tradición cultural, composiciones que solo

se dirigían a los rentistas cultos de tercera generación, a gente capaz de sentir y criticar pero no de actuar. E. M. Forster alabó «Prufrock» cuando apareció porque «era un canto a la gente débil e ineficaz» y porque era «inocente del espíritu público». (Esto era en la otra guerra, cuando el espíritu público era mucho más desaforado que ahora). Obviamente, las cualidades que toda sociedad que pretenda perdurar más de una generación debe poseer y fomentar —la industria, el valor, el patriotismo, la frugalidad, la inclinación a la paternidad— no aparecen en los primeros poemas de Eliot. Solo había espacio para los valores del rentista, los de la gente demasiado civilizada para trabajar, combatir o incluso reproducirse. Pero ese era el precio que había que pagar en esa época para escribir un poema que mereciera ser leído. Lo que la gente sensible en realidad sentía era el estado de lasitud, ironía, descreimiento y repugnancia, no ese tipo de entusiasmo fervoroso que pedía la gente común. Está de moda decir que en poesía solo cuentan las palabras y que el significado es irrelevante, pero la verdad es que las palabras de cada poema tienen significado, y cuando la composición es buena se debe a que hay un significado que al poeta le urgía expresar. Todo el arte es, en cierta medida, propaganda. «Prufrock» es la expresión de la futilidad, pero también un poema poderoso de maravillosa vitalidad, que culmina con una suerte de estallido pirotécnico en las últimas estrofas:

Sobre las olas las he visto mar adentro cabalgar,
peinando el pelo blanco de olas empujadas por el viento
cuando arrastra el viento el agua blanca y negra.

Nos hemos demorado en las estancias marinas
junto a ninfas ornadas con algas bermejas y pardas,

hasta que voces humanas nos despierten, y nos ahoguemos[22].

No hay nada parecido a esto en los últimos poemas, aunque la desesperanza del rentista en la que se basan estos versos ha sido conscientemente desechada.

Sin embargo, el problema es que la futilidad consciente está hecha solo para los jóvenes. Uno no puede «desesperarse con la vida» cuando es viejo. Uno no puede ser siempre «decadente», porque decaer quiere decir estar cayendo, y uno solo puede decir que está cayendo si va a llegar al fondo en un tiempo razonable. Uno está obligado, tarde o temprano, a adoptar una actitud positiva frente a la sociedad y frente a la vida. Sería una crueldad sostener que todos los poetas de nuestro tiempo deben morir en la juventud, pertenecer a la Iglesia católica o militar en el Partido Comunista, pero es en realidad así como se puede escapar a la conciencia de la futilidad. Hay otras muertes además de las físicas, y hay otras sectas y credos además de la Iglesia católica y del Partido Comunista; pero sigue siendo verdad que después de cierta edad uno debe, o bien dejar de escribir, o bien dedicarse a un quehacer no totalmente estético, y dicha dedicación significa necesariamente una ruptura con el pasado:

> […] cada intento es un comienzo enteramente nuevo
>
> Y es un tipo distinto de fracaso.
>
> Porque uno solo ha aprendido a dominar las palabras
>
> para decir lo que ya no tiene que decir.
>
> O de ese modo en que no está dispuesto ya a decirlo.
>
> Por eso cada intento

es un nuevo comienzo, una incursión en lo inarticulado

con un mísero equipo cada vez más roído

en el desorden general de la inexactitud del sentimiento

escuadras de la emoción sin disciplina[23].

Eliot escapó del individualismo refugiándose en la Iglesia, da la casualidad que en la Iglesia anglicana. No deberíamos pensar que el lúgubre petainismo al que por lo visto se ha entregado ahora sea el resultado inevitable de su conversión. El movimiento anglocatólico no impone ninguna «línea» política a sus fieles, y siempre hubo una tendencia reaccionaria o austrofascista en su obra, especialmente en sus piezas de prosa. En teoría, es posible ser un creyente religioso ortodoxo sin quedar intelectualmente tullido en el proceso de conversión; pero ello no es fácil, y en la práctica los libros de los creyentes ortodoxos hacen gala de una estrechez de miras similar a la de los libros de los estalinistas ortodoxos u otros que carecen de libertad mental. La razón es que las iglesias cristianas siguen imponiendo doctrinas en las que nadie puede seriamente creer. El ejemplo más obvio es el de la inmortalidad del alma. Las diversas «pruebas» de la inmortalidad personal que pueden presentar los apologistas del cristianismo no tienen ninguna importancia psicológica; lo que sucede, desde el punto de vista psicológico, es que hoy resulta difícil que alguien se sienta inmortal. En cierto modo, puede «creerse» en la vida eterna, pero esto ya no tiene la misma vigencia que tenía hace algunos siglos. Comparemos, por ejemplo, los murmullos sombríos de estos tres poemas con el himno religioso «Jerusalén, mi amado hogar» (la comparación no carece de sentido). En el segundo caso tenemos a un hombre para el cual el mundo del más allá es tan real como este. Es verdad

que su visión es increíblemente vulgar —un coro ensayando en una joyería—, pero él cree en lo que está diciendo, y su fe dota de vitalidad a sus palabras. En el otro caso tenemos a un hombre que, en realidad, no siente su fe, pero la acepta por razones complejas, algo que no le da ningún impulso literario renovador. En cierto momento siente la necesidad de tener un «propósito», y desea uno que no sea progresista sino reaccionario; el refugio que le queda más a mano es la Iglesia, que exige a sus miembros ideas absurdas, así que su tarea se convierte en un interminable husmear alrededor de esas ideas absurdas, en un intento por hacer que sean aceptables para él. La imaginería de la Iglesia ya no está viva ni tiene un nuevo vocabulario que ofrecer:

> […] *lo demás*
> *es oración, observancia, disciplina, pensamiento y acciones*[24].

Quizá lo que necesitemos sea plegaria, observancia, etcétera, pero no se puede escribir un solo verso asociando esas palabras. El señor Eliot también nos habla de

> […] *la intolerable lucha*
> *con las palabras y los significados.*
> *La poesía no importa*[25].

No lo sé a ciencia cierta, pero puedo imaginar que, al ir mermando la lucha con los significados, la poesía podría haber cobrado mayor importancia si él hubiera logrado encontrar una creencia que no nos hubiera obligado a aceptar lo increíble.

Quién sabe si la evolución de la obra del señor Eliot podría haber sido distinta. Los escritores buenos evolucionan a lo largo de su vida, y eso acaba determinando la orientación de sus

obras. Resulta absurdo atacar a Eliot, como han hecho muchos críticos de izquierdas, por ser un «reaccionario» y considerar que debería utilizar sus dones para apoyar a la democracia y al socialismo. Su escepticismo frente a la democracia y su descreimiento ante el progreso son, obviamente, parte integral de su persona; sin estos no hubiera podido escribir un solo verso. Sin embargo, se puede argumentar que podría haberlo hecho mejor, que podría haber ido más lejos en la dirección que comportaba su famosa declaración «anglocatólica y monárquica». No se podría haber convertido al socialismo, pero podría haber devenido el último apologista de la aristocracia.

Ni el feudalismo ni el fascismo son necesariamente letales para los poetas, como sí lo son para los prosistas. Lo que es verdaderamente letal para ambos es el conservadurismo tibio de los tiempos que corren.

Es cuando menos imaginable que si Eliot se hubiera entregado de todo corazón a su pulsión antidemocrática y antiperfeccionista, habría dado con una nueva vena, comparable a la que tenía al principio. Pero la negación, el petainismo, que vuelve la vista al pasado, acepta la derrota, escribe sobre la imposibilidad de la felicidad en la Tierra, murmura sobre plegarias y arrepentimiento, y piensa que ver la vida como un montón de gusanos en «las entrañas de la mujer de Canterbury» constituye un avance espiritual, seguramente es el último camino que un poeta debería seguir.

Entrevista imaginaria: George Orwell y Jonathan Swift
BBC, Servicio Africano, 6 de noviembre de 1942

Orwell: Mi edición de las obras de Swift salió de la imprenta en algún momento entre 1730 y 1740. Son doce pequeños volúmenes, con cubiertas de piel de ternero, un poco menos fina que la que se utiliza para las prendas de vestir. No es fácil leerlos. La tinta está borrosa y las eses largas son una molestia, pero me gustan más que cualquier otra edición moderna que haya visto. Cuando abro uno de estos libros, aspiro el olor del papel viejo y veo los grabados y las letras capitulares retorcidas, tengo la sensación de que puedo oír a Swift dirigiéndose a mí. Guardo un vivo recuerdo de él en la memoria, con sus pantalones hasta la rodilla, su sombrero de tres picos, la caja de tabaco y los anteojos de los que habla en *Los viajes de Gulliver*, aunque no recuerdo haber visto un retrato de él. Hay algo en su manera de escribir que parece indicarnos cómo era su voz. Por ejemplo, he aquí uno de sus «Pensamientos sobre diversos temas»: «Cuando un verdadero genio aparece en el mundo…».

Swift (*con desdén*): «Cuando un verdadero genio aparece en el mundo puedes reconocerlo por esta señal infalible: todos los borricos se confabulan contra él».

Orwell: Así que usaba usted peluca, doctor Swift. Siempre me lo había preguntado.

Swift: Así que tiene usted la primera edición de mis obras completas.

Orwell: Sí, las compré por cinco chelines en una subasta.

Swift: Quisiera advertirle sobre las ediciones modernas, incluso la de los *Viajes*. Los malditos editores deshonestos se han ensañado conmigo como con ningún otro escritor. Mi desgracia es que usualmente me han editado los clérigos, que me ven como una tragedia para su gremio. Han hecho chapuzas con mis textos desde mucho antes de que el doctor Bowdler naciera o siquiera pensara en hacerlo.

Orwell: Ya ve, doctor Swift, los ha puesto en una situación difícil. Ellos saben que usted es nuestro gran prosista, aunque utilice palabras y aborde temas que no pueden aprobar. De cierta manera, yo tampoco lo apruebo a usted.

Swift: Me deja usted desolado, señor.

Orwell: Creo que *Los viajes de Gulliver* ha significado más para mí que cualquier otro libro que se haya escrito. No recuerdo cuándo lo leí por primera vez, debía de tener ocho años como mucho, y desde entonces se ha quedado conmigo de tal manera que no pasa un año sin que vuelva a releerlo, o al menos una parte.

Swift: Me siento inmensamente gratificado.

Orwell: Y, sin embargo, no puedo evitar pensar que ha cargado usted demasiado las tintas. Ha sido demasiado duro con la humanidad y con su propio país.

Swift: ¡Vaya!

Orwell: Por ejemplo, he aquí un pasaje que he tenido siempre clavado en la memoria, e incluso un poco en la molleja. Pertenece al final del capítulo VI de *Los viajes de Gulliver*. Gulliver acaba de realizar ante el rey de Brobdingnag una larga des-

cripción de la vida en Inglaterra. El rey lo escucha, y después lo levanta con la mano y le dice… Un momento, aquí tengo el libro, aunque quizá usted recuerde el pasaje.

Swift: Oh, sí. «De nada de lo que habéis dicho resulta que entre vosotros sea precisa perfección alguna para aspirar a ninguna posición; ni mucho que los hombres sean ennoblecidos en atención a sus virtudes (*sube el tono de voz*), ni que los sacerdotes asciendan por su piedad y sus estudios, ni los soldados por su comportamiento y su valor, ni los jueces por su integridad, ni los senadores por el amor a su patria, ni los consejeros por su sabiduría… (*Ya más tranquilo*). Pero, por lo que he podido colegir de vuestro relato y de las respuestas que con gran esfuerzo os he arrancado y sacado, no puedo más que deducir que el conjunto de vuestros semejantes es la raza de odiosas alimañas más perniciosa que la naturaleza (*crescendo*) haya permitido nunca que se arrastraran por la superficie de la Tierra».

Orwell: Puedo aceptar «perniciosa», «odiosas» y «alimañas», doctor Swift, pero me detendría a pensar en el «más». «La más perniciosa». ¿De verdad estamos en esta isla peor que en el resto del mundo?

Swift: No. Pero les conozco mejor de lo que conozco al resto del mundo. Cuando lo escribí fue basándome en el principio de que, si existía un animal inferior a ustedes, yo sería incapaz de imaginarlo.

Orwell: Eso fue hace doscientos años. Seguramente admitirá que hemos hecho algunos progresos desde entonces.

Swift: Progreso en cantidad, sí. Los edificios son más altos y los vehículos, más veloces. Los seres humanos son más numerosos y cometen una mayor cantidad de estupideces. Una guerra mata a millones cuando anteriormente mataba a miles. Y en cuanto a los grandes hombres, como usted insiste en llamarlos,

debo admitir que su época supera a la mía. Antes un tiranillo alcanzaba el punto más alto de su fama si destruía una provincia o robaba media docena de pueblos (*con un placer irónico*), mientras que hoy sus grandes hombres pueden devastar continentes enteros y condenar a la esclavitud a un pueblo entero de hombres.

Orwell: A eso iba. Una cosa que me siento inclinado a decir en favor de mi país es que ni producimos grandes hombres ni nos gusta la guerra. Después de la época de usted, apareció algo llamado «totalitarismo».

Swift: ¿Es nuevo?

Orwell: No es estrictamente nuevo, pero se practica con armas modernas y modernos métodos de comunicación. Hobbes y otros escritores del siglo xvii lo predijeron. Usted mismo, con una previsión extraordinaria, escribió sobre esto. Hay pasajes en la tercera parte de *Los viajes de Gulliver* que me dejan la impresión de estar leyendo un relato del juicio por el incendio del Reichstag. Estoy pensando en un pasaje específico de la cuarta parte en que el Houyhnhnm, que es el amo de Gulliver, le habla sobre los hábitos y las costumbres de los yahoos. Parece que cada tribu de yahoos tenía un dictador, o Führer, y que a este dictador le gustaba rodearse de hombres-sí. El Houyhnhnm dice:

Swift (*tranquilo*): «Había oído que existía una clase de yahoo que mandaba, que era siempre el que tenía el cuerpo más deformado, y tenía una disposición más maliciosa que los demás. Que ese líder tenía usualmente un (*con ternura*) favorito, tan parecido a él como fuera posible, cuyo empleo era lamer los pies de su amo y (*acaramelado*) llevar a las hembras yahoo a su perrera, por lo que era recompensado, una y otra vez, con una carnosa pieza de nalga. Este favorito era odiado por toda la ma-

nada y, para protegerse, se mantenía siempre cerca de su líder. Normalmente continuaba en el cargo hasta que llegaba uno peor; y en el preciso momento en que era depuesto, su sucesor, a la cabeza de los yahoos de ese distrito, jóvenes y viejos, hembras y varones, llegaban y…».

Orwell: Deberíamos evitar esa parte.

Swift: Gracias, doctor Bowdler.

Orwell: Recuerdo ese pasaje cada vez que pienso en Goebbels o en Ribbentrop, o incluso en monsieur Laval. Mirando el mundo en general, ¿cree usted que el hombre sigue siendo un yahoo?

Swift: En mi camino hasta aquí he observado con atención a los londinenses, y le aseguro que no he encontrado muchas diferencias. Me he visto rodeado por las mismas caras horribles, por los mismos cuerpos amorfos cubiertos con las mismas prendas mal ajustadas que había hace doscientos años.

Orwell: Pero, aunque la gente no haya cambiado, ¿no ha notado cambios en la ciudad?

Swift: Desde luego, ha crecido prodigiosamente. Muchos de los verdes parques donde Pope y yo solíamos pasear después de la cena en las tardes de verano, son ahora madrigueras de ladrillo y hormigón, para las perreras de los yahoo.

Orwell: Pero la ciudad es ahora mucho más segura, más ordenada de lo que era en su época. Hoy uno puede caminar sin la zozobra de llevarse un tajo en la garganta, incluso por la noche. Debe usted admitir que ha habido una mejora, aunque dudo que eso suceda. Además, es una ciudad más limpia. En su época todavía había leprosos en Londres, por no mencionar la peste negra. Ahora nos bañamos con frecuencia, y las mujeres no se dejan el cabello intacto durante un mes y llevan pequeñas

agujas de plata para rascarse la cabeza. ¿Recuerda un poema suyo titulado «Descripción del guardarropa de una dama»?

Swift:

> *Strephon, que encontró la habitación vacía*
> *y a Betty ocupada en otro asunto,*
> *robó y efectuó un estricto estudio*
> *de toda la basura que allí había,*
> *de manera que, para dejarlo todo claro,*
> *he aquí un inventario.*

Orwell: Desafortunadamente, no creo que el inventario venga al caso en esta transmisión.

Swift: ¡Pobre doctor Bowdler!

Orwell: Pero la cuestión es: ¿firmaría usted hoy este poema? Dígamelo con toda franqueza, ¿apestamos igual que antes?

Swift: Ciertamente los olores son distintos. Hay uno nuevo que he distinguido mientras recorría las calles (*olisquea*).

Orwell: Se llama petróleo. Pero ¿no encuentra que, en general, la gente es más inteligente o, cuando menos, más educada? Y ¿qué me dice de los periódicos y de la radio? ¿No le parece que han abierto un poco la mentalidad de la gente? Ahora hay muy poca en Inglaterra que no sepa leer, por ejemplo.

Swift: Por eso es tan fácil engañarlos. (*Sube la voz*) Hace doscientos años sus ancestros estaban llenos de supersticiones bárbaras, pero no eran tan ingenuos como para creerse (*se pone amable*) las noticias de sus periódicos. Como por lo visto usted conoce mi obra, quizá recuerde otra cosita que escribí, un «Ensayo sobre la conversación ingeniosa y gentil».

Orwell: Por supuesto, lo recuerdo bien. Es la descripción de unas damas elegantes y de caballeros que conversan; una horrenda profusión de tonterías que van y vienen sin parar durante seis horas.

Swift: En mi camino hasta aquí me encontré con algunos clubes de moda, y con cafeterías de barrio, y escuché las conversaciones. Casi llegué a creer que estaban haciendo una parodia de mi pequeño ensayo. Lo único que ha cambiado es la lengua inglesa, que ha perdido algo de naturalidad.

Orwell: ¿Y qué me dice sobre los avances científicos y tecnológicos de los últimos doscientos años, como el tren, los automóviles, los aeroplanos y demás? ¿No ha quedado usted impresionado?

Swift: En mi camino hasta aquí pasé por la calle Cheapside. Casi ha dejado de existir. Alrededor de San Pablo no hay más que ruinas. Casi han hecho desaparecer el templo, y de la pequeña iglesia solo queda la carcasa. Estoy hablando solo de los sitios que conozco, pero tengo la impresión de que pasa lo mismo en toda la ciudad. Eso es lo que sus máquinas han hecho por ustedes.

Orwell: Me hago cargo de lo peor de sus argumentos, doctor Swift, pero hay algo profundamente erróneo en su punto de vista. ¿Recuerda lo que dijo el rey de Brobdingnag cuando Gulliver le describió la pólvora y los cañones?

Swift: «El rey quedó horrorizado con la descripción que hice de esas máquinas terribles y con la propuesta que había planteado. Estaba asombrado; qué impotente y rastrero insecto era yo (así lo dijo) para entretenerme con esas ideas inhumanas y mantenerme inconmovible ante esas escenas de sangre y desolación que me eran tan familiares, y que había descrito para ilustrar los efectos de esas máquinas destructivas, de las que —dijo— al-

gún genio diabólico, enemigo del género humano, tenía que haber sido el inventor. Por lo que a él mismo se refería, aseguró que, aun cuando pocas cosas le satisfacían tanto como los nuevos descubrimientos en las artes o en la naturaleza, prefería perder la mitad de su reino antes que estar al tanto de este secreto, que me ordenaba, si apreciaba en algo mi vida, no volver a mencionar nunca».

Orwell: Supongo que el rey podría haber hablado con más encono sobre los tanques o el gas mostaza. Pero no puedo evitar sentir que su actitud, y la de usted, demuestran cierta falta de curiosidad. Quizá lo más brillante que ha escrito usted sea la descripción de la academia científica, en la tercera parte de *Los viajes de Gulliver*. Aunque, después de todo, estaba usted equivocado. Pensaba que todo el proceso de la investigación científica era absurdo, porque no podía creer que de ahí surgiera algún resultado tangible. Pero después de todo hubo resultados. La civilización de las máquinas modernas está ahí, para bien o para mal. Y la persona más pobre de hoy está mejor, en lo referente a las comodidades físicas, de lo que podía estarlo un noble en tiempos de los sajones, o incluso en los de la reina Ana.

Swift: ¿Y todo esto añade verdadera sabiduría o verdadero refinamiento? Permítame recordarle otra de las cosas que he dicho: «Los grandes inventos han tenido lugar en tiempos de ignorancia, como el uso del compás, la pólvora y la imprenta, y en las naciones más aburridas, como Alemania».

Orwell: Ahora veo en lo que podemos coincidir, doctor Swift. Creo que la sociedad, y por tanto la naturaleza humana, pueden cambiar. Usted no. ¿Sigue pensando esto después de la Revolución francesa y de la Revolución rusa?

Swift: Usted conoce a la perfección mi última palabra. La escribí en la última página de *Los viajes de Gulliver*, pero voy a re-

petírsela: «Mi reconciliación con la especie yahoo en general no sería tan difícil si ellos se contentaran solo con los vicios y las insensateces que la naturaleza les ha otorgado. No me causa el más pequeño enojo la vista de un abogado, un ratero, un coronel, un necio, un lord, un tahúr, un político, un médico, un delator, un cohechador, un procurador, un traidor y otros parecidos; todos están en el curso natural de las cosas. Pero cuando contemplo una masa informe de fealdades y enfermedades, así del cuerpo como del espíritu, forjada a golpes de orgullo, ello excede los límites de mi paciencia, y jamás comprenderé como tal animal…» (*la voz se desvanece*).

Orwell: Ah, ¡se está desvaneciendo! ¡Doctor Swift! ¡Doctor Swift! ¿Es esa su última palabra?

Swift (*con una voz ligeramente más potente que finalmente se desvanece*): Jamás comprenderé cómo tal animal y tal vicio pueden ajustarse. Y ruego a los que tengan una pizca de este vicio que procuren no acercarse a mí.

Orwell: Se ha ido. No he logrado convencerlo de casi nada. Fue un gran hombre, aunque estuviera parcialmente ciego. Era capaz de ver una sola cosa a la vez. Su perspectiva de la sociedad es muy penetrante, aunque es falsa si se analiza a fondo. No podía ver lo que ve una persona normal. Que vale la pena vivir la vida y que los seres humanos, aunque sean ridículos y sucios, son decentes en su mayoría. Sin embargo, si hubiera podido ver esto no habría escrito *Los viajes de Gulliver*. Bueno, dejémoslo descansar en paz en Dublín, donde, según reza su epitafio: «La indignación salvaje ya no puede lacerar su corazón».

Swift: *Ubi saeva indignatio ulterius cor lacerare nequit*.

Falta de dinero: una semblanza de George Gissing
Tribune, 2 de abril de 1943

Todos los libros que merecen ser leídos «delatan» su época, y George Gissing, tal vez el mejor novelista que haya dado Inglaterra, está ligado más estrechamente que la mayoría de los escritores a un tiempo y un lugar particulares. El suyo es el mundo gris del Londres de la década de 1880, con sus lámparas de gas titilando en la niebla sempiterna, sus raídos gabanes y bombines, su melancolía dominical atemperada con alcohol, sus insoportables «apartamentos amueblados» y, por encima de todo, la lucha desesperada contra la pobreza de una clase media que era pobre, principalmente, porque se había mantenido «respetable». Es difícil pensar en Gissing sin hacerlo en un cabriolé. Pero hizo mucho más que preservar una atmósfera que, a fin de cuentas, también se encuentra en las primeras novelas de Sherlock Holmes, y es como novelista como será recordado, más incluso que como intérprete de la visión de la vida que tenía la clase media.

Cuando sugiero que Gissing es el mejor novelista que ha dado Inglaterra no lo digo frívolamente. Es evidente que Dickens, Fielding y otra docena de autores lo superan en talento natural, pero Gissing es un novelista «puro», algo que han sido pocos escritores ingleses de talento. No solo tiene un genuino interés por los personajes y por relatar una historia, sino que cuenta con la gran ventaja de no sentir ninguna tentación por la paro-

dia. Casi todos los novelistas ingleses característicos, desde Smollett hasta Joyce, tienen la debilidad de querer ser «como la vida misma» y, al mismo tiempo, querer arrancar unas risas siempre que sea posible. Pocos novelistas ingleses se mueven todo el tiempo en el mismo nivel de verosimilitud. Gissing solventa este problema sin aparente dificultad, y puede que su pesimismo nato le fuera de ayuda. Pues, aunque ciertamente no le faltaba sentido del humor, sí que carecía de un ánimo alegre, de ese instinto para las bufonadas que hacía que Dickens, por ejemplo, fuera tan incapaz de desaprovechar la oportunidad de hacer un chiste como lo es alguna gente de pasar de largo ante un pub. Y es un hecho que *Mujeres sin pareja*, por citar solo una, es más «como la vida misma» que las novelas de escritores más importantes pero menos meticulosos.

En la actualidad, el libro más conocido de Gissing probablemente sea *The Private Papers of Henry Ryecroft*, escrito hacia el final de su vida, cuando lo peor de sus luchas contra la pobreza ya había quedado atrás. Pero sus auténticas obras maestras son tres novelas, *Mujeres sin pareja, Demos* y *La nueva Grub Street*, y su libro sobre Dickens. En un artículo de esta extensión no puedo siquiera resumir los argumentos de las novelas, pero su tema central puede expresarse en tres palabras: «falta de dinero». Gissing es el cronista de la pobreza, no de la pobreza de la clase obrera (desprecia y puede que incluso odie a la clase obrera), sino de la pobreza cruel, miserable y «respetable» de los oficinistas que pasan hambre, las institutrices esclavizadas, los comerciantes arruinados. Creía, y tal vez no se equivocaba, que la pobreza generaba más sufrimiento en la clase media que en la clase obrera. *Mujeres sin pareja,* su novela más perfecta y quizá la más deprimente, relata los destinos de unas solteras de clase media lanzadas al mundo sin dinero ni formación profesional. *La nueva Grub Street* cuenta los horrores del periodismo por li-

bre, aún peores que hoy en día. En *Demos* el tema del dinero aparece de un modo algo diferente. Es la historia de la corrupción moral e intelectual de un socialista de clase obrera que hereda una fortuna. Pese a escribir en la década de 1880, Gissing muestra una gran clarividencia, y también un conocimiento bastante sorprendente de los mecanismos internos del movimiento socialista. Pero el motivo del «pobre pero digno» está presente en el personaje de la heroína, empujada a un matrimonio detestable por unos padres de clase media reducidos a la pobreza. Algunas de las condiciones sociales que describe Gissing han desaparecido, pero la atmósfera general de sus libros sigue siendo terriblemente reconocible, tanto que algunas veces he pensado que ningún escritor profesional debería leer *La nueva Grub Street* ni ninguna soltera, *Mujeres sin pareja*.

Lo que resulta interesante es que, pese a su capacidad de penetración, Gissing no tenga ninguna tendencia revolucionaria. Es abiertamente antisocialista y antidemócrata. Aun comprendiendo mejor que prácticamente ningún otro los horrores de una sociedad gobernada por el dinero, tiene pocos deseos de cambiarla, porque no cree que el cambio supusiera en realidad ninguna diferencia. El único objetivo que merece la pena, en su opinión, es una huida puramente individual de la miseria de la pobreza, y luego llevar una vida civilizada y acorde al buen gusto. No es un esnob, no desea lujos o grandes riquezas, es consciente de la falsedad de la aristocracia y desprecia por encima de todas las cosas al hombre de negocios ambicioso y hecho a sí mismo; pero sí que anhela una vida apacible y dedicada al estudio, el tipo de vida que no puede vivirse por menos de unas cuatrocientas libras al año. Respecto a los miembros de la clase obrera, los considera unos salvajes, y así lo dice con enorme franqueza. Por equivocado que estuviera en su postura, no se puede decir que hablara desde la ignorancia, ya que él mismo

provenía de una familia muy pobre, y las circunstancias lo obligaron a vivir gran parte de su vida entre los más pobres de la clase obrera. Sus actitudes son dignas de estudio, aun hoy en día. Aquí tenemos a un hombre humano e inteligente, de gustos eruditos, obligado a un contacto estrechísimo con los pobres de Londres, y su conclusión fue simplemente esta: que eran unos salvajes a los que no debía concederse poder político bajo ningún concepto. Es una variante más excusable de la actitud habitual del hombre de clase media-baja, que está lo bastante cerca de la clase obrera como para temerla. Por encima de todo, Gissing comprendió que las clases medias sufren más a causa de la precariedad económica que la clase obrera, y que están más dispuestas a tomar medidas contra ellas. Ignorar este hecho ha sido uno de los mayores resbalones de la izquierda, y de este novelista sensible, que amaba las tragedias griegas, odiaba la política y empezó a escribir mucho antes de que naciera Hitler, podemos aprender algunas cosas sobre los orígenes del fascismo.

La literatura y la izquierda
Tribune, 4 de junio de 1943

«Cuando aparece en el mundo un auténtico genio, lo reconoceréis por esta señal infalible: todos los necios se conjuran contra él». Así lo afirmó Jonathan Swift, doscientos años antes de la publicación de *Ulises*.

Si consultamos cualquier manual deportivo o cualquier anuario, encontraremos muchas páginas dedicadas a la caza del zorro y de la liebre, pero ni una sola palabra sobre la caza del intelectual. Y, sin embargo, este es, más que ningún otro, el deporte británico característico; la temporada dura todo el año y disfrutan de él los ricos y los pobres por igual, sin complicaciones por lo que respecta al sentimiento de clases ni a la ideología política.

Y es que cabe destacar que, en esta actitud hacia los «intelectuales» —esto es, hacia todo escritor o artista que experimente con la técnica—, la izquierda no es menos hostil que la derecha. No es solo que el *Daily Worker* emplee «intelectual» como un insulto, en el sentido de «intelectualoide», casi tanto como lo hace la revista *Punch*, sino que son exactamente aquellos escritores que muestran originalidad y capacidad de perdurar en los que se centran los ataques de los doctrinarios marxistas. Podría enumerar una larga lista de ejemplos, pero estoy pensando especialmente en Joyce, Yeats, Lawrence y Eliot. A Eliot, en particular, la prensa de izquierdas lo machaca de un modo tan automático y rutinario como a Kipling, y esto por parte de críticos que

hace apenas unos años caían extasiados ante las obras maestras, ya olvidadas, del Left Book Club.

Si le preguntamos a un «buen hombre de partido» (y esto sirve para casi todos los partidos de izquierdas) qué objeciones tiene contra Eliot, la respuesta que obtenemos se reduce en último término a lo siguiente: Eliot es un reaccionario (se ha declarado monárquico, anglocatólico, etcétera) y, además, es un «intelectual burgués» que ha perdido el contacto con el hombre común; por tanto, es un mal escritor. Esta afirmación contiene una confusión de ideas más o menos consciente que pervierte prácticamente toda la crítica político-literaria.

Que no nos guste la tendencia política de un escritor es una cosa, y que no nos guste porque nos obliga a pensar es otra, no necesariamente incompatible con la primera. Pero tan pronto como empezamos a hablar de «buenos» y «malos» escritores, estamos apelando tácitamente a la tradición literaria y, por consiguiente, trayendo a colación un conjunto de valores totalmente diferentes. Porque ¿qué es un «buen» escritor? ¿Era «bueno» Shakespeare? La mayoría de la gente estaría de acuerdo en que lo era. Sin embargo, Shakespeare es —tal vez incluso para los patrones de su época— un autor de tendencia reaccionaria, y también un escritor difícil, dudosamente accesible para el hombre común. ¿Dónde queda entonces eso de descalificar a Eliot por ser, por así decirlo, un monárquico anglocatólico aficionado a las citas latinas?

La crítica literaria de izquierdas no ha errado al insistir en la importancia del meollo de la cuestión. Puede que no haya errado siquiera, teniendo en cuenta la época en que vivimos, al exigir que la literatura sea por encima de todo propaganda. Donde ha errado ha sido al emitir lo que son juicios manifiestamente literarios con fines políticos. Por poner un ejemplo palmario, ¿qué comunista se atrevería a reconocer en público que Trotski

es mejor escritor que Stalin, como por supuesto es? Afirmar que «X es un escritor de talento, pero es un enemigo político y tengo que hacer todo lo que esté en mi mano por silenciarlo» es bastante inofensivo. Incluso si acabamos silenciándolo con fusiles Thompson, no estamos pecando, en realidad, contra el intelecto. El pecado mortal consiste en decir que «X es un enemigo político; por tanto, es un mal escritor». Y si hay alguien que diga que estas cosas no ocurren, mi respuesta es, sencillamente, que busque en las páginas literarias de la prensa de izquierdas, desde el *News Chronicle* hasta el *Labour Monthly*, y a ver qué encuentra.

Es imposible saber cuánto ha perdido el movimiento socialista mostrando su aversión por la *intelligentsia* literaria. Pero lo ha hecho, en parte confundiendo los panfletos con la literatura y, en parte, porque no hay espacio en él para la cultura humanista. Un escritor puede votar a los laboristas tan fácilmente como cualquier otro, pero lo tiene muy difícil para formar parte del movimiento socialista como escritor. Tanto al doctrinario educado en los libros como al político práctico lo tachan de «intelectual burgués», y no pierden la oportunidad de hacérselo saber. Tienen hacia su trabajo una actitud muy parecida a la que mostraría un corredor de bolsa aficionado al golf. La incultura de los políticos es un rasgo particular de nuestra época —como dice G. M. Trevelyan, «en el siglo XVII, los parlamentarios citaban la Biblia; en los siglos XVIII y XIX, los clásicos, y en el XX, nada»—, y su corolario es la impotencia literaria de los escritores. En los años posteriores a la última guerra, los mejores autores ingleses eran de tendencia reaccionaria, si bien la mayoría no participaban de forma directa en la política. Tras ellos, alrededor de 1930, llegó una generación de escritores que se esforzaron muchísimo por ser útiles de forma activa en el movimiento de izquierdas. Muchos de ellos se afiliaron al Partido Comunis-

ta, y allí tuvieron exactamente la misma acogida que habrían tenido en el Partido Conservador. Es decir, primero los trataron con paternalismo y recelo, y luego, al descubrir que los escritores no querían o no podían convertirse en discos de gramófono, los expulsaron. La mayoría se refugiaron en el individualismo. No cabe duda de que siguen votando a los laboristas, pero el movimiento ha desperdiciado su talento, y, lo que es peor, tras ellos llega una nueva generación de escritores que, sin ser estrictamente apolíticos, están ya de entrada fuera del movimiento socialista. De entre los jovencísimos escritores que inician ahora su carrera, los más dotados son pacifistas y unos pocos puede que tengan incluso una inclinación hacia el fascismo, pero no hay prácticamente ninguno para el que la mística del movimiento socialista parezca significar algo. La lucha de diez años contra el fascismo no tiene sentido ni interés para ellos, y así lo afirman abiertamente. Podríamos explicarlo de diversas maneras, pero es probable que la actitud desdeñosa de la izquierda hacia los «intelectuales burgueses» sea parte del motivo.

Gilbert Murray explica en alguna parte que en una ocasión pronunció una conferencia sobre Shakespeare en un círculo de debate socialista. Al terminar pidió, como es habitual, si había alguna pregunta, y la única que le hicieron fue: «¿Shakespeare era capitalista?». Lo deprimente de esta historia es que bien pudiera ser cierta. Pensemos en sus implicaciones y tal vez vislumbremos los motivos por los que Céline escribió *Mea culpa* y Auden se está mirando el ombligo en Estados Unidos.

W. B. Yeats[26]
Horizon, enero de 1943

Una de las cosas que no ha conseguido hacer la crítica marxista es establecer un vínculo entre las «simpatías políticas» y el estilo literario. El tema y las imágenes de un libro pueden explicarse en términos sociológicos, pero al parecer su textura no. Sin embargo, debe existir alguna conexión. Sabemos, por ejemplo, que un socialista no escribiría como Chesterton, ni un imperialista conservador como Bernard Shaw, aunque no es fácil decir cómo lo sabemos. En el caso de Yeats, tiene que haber alguna relación entre su escritura caprichosa y retorcida y su visión de la vida, que es bastante siniestra. El señor Menon se ocupa principalmente de la filosofía esotérica que subyace a la obra de Yeats, pero las citas que jalonan su interesante libro sirven para recordarnos lo artificiosa que era la escritura del poeta. Por lo general, su artificiosidad se considera un rasgo irlandés, aun cuando se le reconoce el mérito de lo simple por utilizar palabras cortas; pero lo cierto es que rara vez damos con seis líneas seguidas de versos en las que no haya un arcaísmo o un giro idiomático afectado. Por tomar el ejemplo más a mano:

> *Permitidme un delirio de viejo*:
> *tengo que rehacerme*
> *hasta ser Timón y Lear*,
> *o aquel William Blake*
> *que golpeaba la pared*

hasta que la verdad
respondía su llamada[27].

Ese «aquel» innecesario introduce cierta afectación, y esta tendencia está presente en todos los pasajes de Yeats salvo en los mejores. Rara vez nos alejamos de una sospecha de «pintoresquismo», algo que se vincula no solo con los años noventa, la torre de marfil y la «encuadernación de becerro verde pis[28]», sino también con los dibujos de Rackham, los tejidos artísticos de Liberty y la tierra del nunca jamás de *Peter Pan*, de la cual, al fin y al cabo, el poema «The Happy Townland» presenta solo un ejemplo más apetecible. Poco importa, pues por lo general Yeats se sale con la suya, y aunque a menudo su efectismo resulta irritante, también puede producir frases («los años fríos, sin pies», «los mares poblados de verdel») que de pronto nos sobrecogen, como la cara de una muchacha vista al otro lado de una habitación. Yeats es la excepción a la regla de que los poetas no utilizan lenguaje poético:

¿Cuántos siglos ha pasado
el alma sedentaria
tomando con trabajo las medidas
donde no llega el águila ni el topo,
ni el oído ni la vista,
ni la conjetura de Arquímedes,
para crear
tal hermosura?[29]

Aquí no rehúye una palabra blanda y popular como «hermosura», que a fin de cuentas no estropea el magnífico pasaje. Pero la misma tendencia, junto con una especie de descuido sin duda intencional, debilita sus epigramas y poemas polémicos. Por

ejemplo (cito de memoria), el epigrama en contra de los críticos que condenaron *El playboy del mundo occidental*.

> *Una vez que la medianoche sonó en el aire*
> *los eunucos corrieron en el infierno y se reunieron*
> *en las populosas calles para ver*
> *pasar al gran Juan a caballo*;
> *típico de ellos clamar y sudar*
> *al observar su muslo fibroso*[30].

La fuerza interior de Yeats le proporciona una analogía pronta y produce el tremendo desdén del último verso; sin embargo, incluso en este poema breve hay seis o siete palabras superfluas. Con toda probabilidad, habría sido más letal de ser más parco.

El libro de Menon es entre otras cosas una biografía breve de Yeats, pero al crítico le interesa sobre todo el «sistema» filosófico del poeta, que en su opinión aporta el tema a más poemas de lo que suele reconocerse. Este sistema se expone de manera fragmentaria en varios lugares, y por completo en *Una visión*, un libro publicado a cuenta de autor que nunca he leído, pero que Menon cita extensamente. Yeats dio versiones contradictorias de su origen, y Menon deja bastante claro que los «documentos» en que supuestamente se basó eran imaginarios. El sistema filosófico de Yeats —afirma Menon— «estaba en el fondo de su vida intelectual casi desde un comienzo. Su poesía está llena de él. Sin él, su poesía de madurez resulta prácticamente ininteligible». En cuanto empezamos a leer sobre el presunto sistema entramos en un galimatías de grandes movimientos, giros, ciclos lunares, reencarnaciones, espíritus incorpóreos, astrología y a saber cuántas cosas más. Yeats evitar decir si toma todo eso al pie de la letra, pero es sabido que coqueteó con el espiritualismo y la astrología y que, en una etapa anterior de su vida, expe-

rimentó con la alquimia. La idea central de su sistema filosófico, aunque queda casi sepultada bajo unas explicaciones de muy difícil comprensión sobre las fases de la luna, parece ser un viejo conocido: el universo cíclico, en el que todo sucede una y otra vez. Tal vez no tengamos derecho a reírnos de las creencias místicas de Yeats —porque creo que se podría demostrar que cierto grado de creencia en la magia es casi universal—; pero tampoco deberíamos desestimarlas como excentricidades sin importancia. El modo en que Menon nota ese hecho le confiere a su libro su más profundo interés. «En los primeros arrebatos de admiración y entusiasmo —dice—, casi todo el mundo desestimó la filosofía fantástica de Yeats como el precio que se debía pagar por un intelecto grande y curioso. Nadie comprendía bien adónde quería llegar. Y quienes sí lo hacían, como Pound y quizá Eliot, aprobaban la postura que acabó tomando. Los primeros reparos no los pusieron, como cabía esperar, los poetas ingleses politizados. Estaban perplejos porque un sistema menos rígido o artificial que el de *Una visión* tal vez no habría producido la gran poesía del periodo final de Yeats». Tal vez no, pero aun así la filosofía de Yeats entraña matices muy siniestros, como señala Menon.

Traducida a términos políticos, la tendencia de Yeats es fascista. Durante la mayor parte de su vida, y mucho antes de que se hablara del fascismo, Yeats presentó el punto de vista de quienes llegan al fascismo por vía de la aristocracia. Odia a rabiar la democracia, el mundo moderno, la ciencia, la maquinaria, el concepto de progreso; sobre todo, la idea de la igualdad humana. Buena parte de la imaginería de su obra es feudal, y queda claro que no estaba totalmente libre del esnobismo corriente. Más tarde estas tendencias se definieron mejor y lo llevaron a «la aceptación dichosa del autoritarismo como única solución. La violencia y la tiranía no son por necesidad malas,

porque, si desconociera el mal y el bien, el pueblo aceptaría perfectamente la tiranía… Todo debe venir desde arriba. Nada puede venir de las masas». Aunque no le interesa mucho la política y sin duda sale disgustado de sus breves incursiones en la vida pública, Yeats hace declaraciones políticas. Su grandeza le impide compartir las ilusiones del liberalismo y, ya en 1920, predice en un pasaje justamente famoso («El segundo advenimiento») la clase de mundo al que hemos llegado en la realidad. Pero al parecer mira con buenos ojos la era siguiente, que ha de ser «jerárquica, masculina, áspera, quirúrgica», y se ve influido tanto por Ezra Pound como por varios escritores italianos fascistas. Describe de la siguiente manera la nueva civilización, cuya llegada espera y en la que cree: «Una civilización aristocrática en su forma más completa, en la que cada detalle de la vida estará jerarquizado, las multitudes de peticionarios se agolparán al amanecer a las puertas de los señores, las grandes riquezas se concentrarán en manos de unos pocos hombres, y todos dependerán de unos pocos, hasta llegar al mismo Emperador, que será un Dios que dependa de un Dios mayor; y en todas partes, en los Tribunales, en la familia, la desigualdad se constituirá en ley». La simpleza de la afirmación anterior es tan interesante como su esnobismo. Para empezar, en una sola frase: «Las grandes riquezas se concentrarán en manos de unos pocos hombres», Yeats pone al descubierto la realidad central del fascismo, oculta por su aparato de propaganda. El mero fascista político afirma luchar por la justicia: Yeats, el poeta, entiende de un vistazo que el fascismo implica injusticia, y lo alaba precisamente por ese motivo. Pero al mismo tiempo pasa por alto que la nueva civilización autoritaria, si llega a surgir, no será aristocrática, o lo que él entiende por aristocrática. No la gobernarán hombres con rostros como los pintados por Van Dyck, sino millonarios anónimos, burócratas con el trasero pegado a la silla y pandillas de

asesinos. Otros han cometido el error de pensar lo mismo, pero más tarde cambiaron de opinión, y no debería suponerse que, si Yeats hubiera vivido más años, habría seguido por fuerza los pasos de su amigo Pound, aun sintiéndose solidario con él[31]. Con todo, la tendencia del pasaje que he citado más arriba es obvia, y su manera de echar por la borda todo lo bueno que se ha conseguido en los últimos dos mil años es un síntoma inquietante.

¿Cómo se vinculan las ideas políticas de Yeats con sus tendencias ocultistas? A primera vista, no queda claro por qué el odio de la democracia y la propensión a creer en bolas de cristal tendrían que ir juntos. El señor Menon solo trata el tema escuetamente, pero es posible aventurar dos hipótesis. En primer lugar, la teoría de que la civilización procede en ciclos recurrentes es una solución para quienes odian el concepto de la igualdad humana. Si es cierto que «todo esto», o algo parecido, «ha ocurrido antes», entonces la ciencia y el mundo moderno quedan desacreditados de un plumazo, y el progreso se vuelve imposible para siempre. Poco importa que las clases bajas se estén dando aires de importancia, pues pronto volveremos a la era de la tiranía. Yeats no es de ninguna manera el único que adopta este punto de vista. Si el universo gira en una rueda, el futuro ha de ser predecible, incluso con cierto detalle. Solo se trataría de descubrir las leyes de su movimiento, así como los primeros astrónomos descubrieron el año solar. Si se cree eso, será difícil no creer en la astrología o en algún otro sistema por el estilo. Un año antes de la guerra, al consultar un ejemplar de *Gringoire*, el semanario fascista francés, muy leído por los oficiales del ejército, descubrí en él no menos que treinta y ocho anuncios de videntes. En segundo lugar, el concepto mismo de ocultismo promueve la idea de que el saber debe ser algo secreto, limitado a un pequeño círculo de iniciados. Y la misma idea es esencial en el fascismo. Aquellos a quienes les aterra la posibilidad del su-

fragio universal, la enseñanza pública, la libertad de pensamiento, la emancipación de las mujeres, empezarán por albergar una predilección hacia los cultos secretos. Hay un vínculo adicional entre el fascismo y la magia en la profunda hostilidad que los dos expresan hacia el código ético cristiano.

Sin duda, Yeats vaciló acerca de sus creencias, y en distintos momentos expresó muy distintas opiniones, algunas ilustradas, otras no. El señor Menon repite la afirmación hecha por Eliot de que Yeats pasó por la evolución más larga de todos los poetas de la historia. Pero hay algo que sí parece constante, al menos en todo lo que recuerdo de su obra, y es su odio por la civilización occidental moderna y el deseo de regresar a la Edad de Bronce, o quizá a la Edad Media. Como todos los que piensan eso, tiende a escribir en elogio de la ignorancia. El bufón de su notable obra de teatro *The Hour-Glass* es una figura chestertoniana, «el bufón de Dios», el «inocente nato», que siempre acaba siendo más sabio que el sabio. El filósofo que aparece en la obra muere sabiendo que ha desperdiciado su vida dedicada al pensamiento. Cito de memoria:

> *El río del mundo ha cambiado su curso,*
> *y con el río mis ideas han remontado*
> *hasta el nebuloso y atronador manantial*
> *de su nacimiento en la montaña;*
> *oh, debido al delirio de la mente,*
> *todo lo hecho se ha deshecho,*
> *y nuestra especulación es viento*[32].

Hermosas palabras, pero profundamente oscurantistas y reaccionarias en sentido implícito; porque, si de verdad es cierto que el tonto del pueblo, como tal, es más sabio que el filósofo, sería mejor que el alfabeto nunca se hubiese inventado. Por

supuesto, toda alabanza del pasado es en parte sensiblería, pues no vivimos en el pasado. Los pobres no alaban la pobreza. Antes de que podamos despreciar las máquinas, las máquinas deben liberarnos de trabajar como bestias. Sin embargo, eso no significa que Yeats no anhelara de manera sincera una era más primitiva y jerárquica. Hasta qué punto el anhelo se puede atribuir al puro esnobismo, resultado de la situación de Yeats como vástago empobrecido de la aristocracia, es otra cuestión. Y el vínculo entre sus opiniones oscurantistas y su propensión al lenguaje «pintoresco» queda por establecer; el señor Menon apenas lo trata.

El libro reseñado es muy corto, y me gustaría que el señor Menon siguiera y escribiese otro sobre Yeats, continuando donde este termina. «Si el mayor poeta de nuestro tiempo anuncia una era de fascismo, parecería tratarse de un síntoma inquietante», dice en la última página, y ahí lo deja. Claro que es un síntoma inquietante, porque no es un caso aislado. En general, los mejores escritores de nuestro tiempo han exhibido tendencias reaccionarias, y aunque el fascismo no ofrece un verdadero regreso al pasado, aquellos que añoran el pasado aceptan el fascismo más rápido que sus probables alternativas. Pero existen otros ejes de acción, como hemos visto en los últimos dos o tres años. Es muy necesario investigar la relación entre el fascismo y la intelectualidad literaria, y Yeats puede ser el punto de partida. Lo mejor es que lo estudie alguien como Menon, que puede enfocar a un poeta primero y principalmente como poeta, pero que también sabe que las creencias políticas y religiosas de un escritor no son excrecencias que deben descartarse entre risas, sino algo que hará mella incluso en los detalles más pequeños de su obra.

El privilegio del fuero
Algunos apuntes sobre Salvador Dalí pensado para el *Saturday Book*, n.º 4, 1944

De una autobiografía solo podemos fiarnos cuando revela algo vergonzoso. Un hombre que da una buena imagen de sí mismo seguramente está mintiendo, pues cualquier vida vista desde dentro no es más que una sucesión de derrotas. Sin embargo, hasta el libro más flagrantemente hipócrita (los escritos autobiográficos de Frank Harris son un ejemplo) puede ofrecer sin pretenderlo un retrato verídico de su autor. La *Vida secreta* de Dalí, publicada recientemente, entra dentro de esa categoría. Algunos de los hechos que aparecen son directamente increíbles y otros se han alterado e idealizado, y no solo las humillaciones, sino también la persistente trivialidad de la vida cotidiana, han quedado fuera. Dalí es, incluso en su propio diagnóstico, un narcisista, y su autobiografía no es más que un número de *striptease* bajo luces rosas. Pero como muestra de la fantasía, de la perversión del instinto que ha hecho posible la era de la técnica, tiene un gran valor.

Aquí encontramos algunos de los episodios de la vida de Dalí, de sus primeros años en adelante. Cuáles son ciertos y cuáles imaginarios apenas importa; la clave es que este es el tipo de cosa que a Dalí le habría *gustado* hacer.

Cuando tiene seis años, hay cierta excitación en torno a la llegada del cometa Halley:

> De pronto apareció un ayudante del despacho de mi padre a la puerta de la sala y anunció que podía verse el cometa desde el terrado… Mientras cruzaba la entrada, vi a mi hermanita, de tres años, pasar una puerta discretamente a gatas. Me detuve, vacilé un segundo, y luego le di un terrible puntapié en la cabeza, como si fuera una pelota, y continué mi carrera, en alas de una «alegría delirante» inducida por este acto salvaje. Pero mi padre, que se hallaba a mi espalda, me cogió y me condujo a su despacho, donde permanecí castigado hasta la hora de comer.

Un año antes de esto, Dalí, «de pronto, como ocurre en la mayor parte de mis ideas», había arrojado a otro niñito desde un puente en construcción. Se cuentan varios incidentes más de esta índole, incluido uno (cuando tenía veintinueve años) en el que tumbó y pisoteó a una chica «hasta que tuvieron que arrastrarla, ensangrentada, fuera de mi alcance».

Cuando tiene unos cinco años, se hace con un murciélago herido que introduce en un pequeño cubo de hojalata. A la mañana siguiente descubre que el murciélago está medio muerto y cubierto de hormigas que lo están devorando. Se lo lleva a la boca, con hormigas y todo, y le da un mordisco que casi lo parte en dos.

De adolescente, una joven se enamora locamente de él. Dalí la besa y la acaricia para excitarla tanto como sea posible, pero rechaza ir más lejos. Se decide a mantener la situación durante cinco años (su «plan quinquenal», lo llama), pues disfruta de la humillación de la chica y de la sensación de poder que le otorga. A menudo le dice que cuando pasen cinco años la abandonará y, cuando llega el momento, así lo hace.

Hasta bien entrado en la edad adulta continúa con la práctica de la masturbación, y le gusta hacerlo, al parecer, delante de un espejo. A efectos prácticos es impotente, en principio, hasta más o menos los treinta años. Cuando conoce a su futura esposa, Gala, se siente enormemente tentado de empujarla por un precipicio. Sabe que hay algo que ella quiere que le haga, y después de su primer beso llega la confesión:

> Eché atrás la cabeza de Gala, tirándola del pelo, y temblando en una completa histeria, ordené:
>
> —¡Dime ahora lo que quieres que te haga! ¡Pero dímelo despacio, mirándome a los ojos, con las palabras más crudas, más ferozmente obscenas, que puedan hacernos sentir la mayor vergüenza!
>
> […]
>
> Entonces Gala, transformando el último brillo de su expresión de placer en la dura luz de su propia tiranía, contestó:
>
> —¡Quiero que me revientes!

Se queda algo decepcionado por esta petición, puesto que no es más que lo que él ya quería hacerle. Sopesa la idea de lanzarla desde el campanario de la catedral de Toledo, pero se contiene.

Durante la Guerra Civil española evita astutamente tomar partido y realiza un viaje a Italia. Se siente cada vez más atraído hacia la aristocracia, frecuenta salones elegantes, se agencia valedores ricos y se fotografía con el rechoncho vizconde de Noailles, al que se refiere como su «mecenas». Cuando se avecina la guerra europea solo tiene una preocupación: encontrar un lugar donde haya buena cocina y desde el que pueda huir como un rayo si el peligro se acerca demasiado. Se establece en Burdeos, y durante la batalla de Francia escapa puntualmente a España.

Se queda en el país el tiempo suficiente para recopilar algunas historias de atrocidades cometidas por los rojos, y luego parte a Estados Unidos. La historia termina con un despliegue de respetabilidad: Dalí, a los treinta y siete años, se ha convertido en un marido devoto, está curado de sus aberraciones, o de algunas de ellas, y se ha reconciliado por completo con la Iglesia católica. Y está además, se entiende, ganando un montón de dinero.

Sin embargo, no ha dejado en modo alguno de enorgullecerse de sus obras del periodo surrealista, con títulos como *El gran masturbador, Calavera atmosférica sodomizando un piano de cola*, etcétera. Hay reproducciones de ellas a lo largo de todo el libro. Muchos de los dibujos de Dalí son sencillamente figurativos y tienen una característica de la que hablaremos después. Pero, en estas pinturas y fotografías surrealistas, las dos cosas que destacan son la perversidad sexual y la necrofilia. Los objetos y símbolos sexuales —algunos bien conocidos, como nuestro viejo amigo el zapato de tacón; otros, como la muleta o el vaso de leche templada, patentados por el propio Dalí— se repiten una y otra vez, y vemos también un motivo escatológico bastante recurrente. Sobre su cuadro *El juego lúgubre,* escribe: «Los calzoncillos manchados de excremento estaban pintados con tan minuciosa y realista complacencia, que todo el grupito surrealista se angustiaba con la pregunta: ¿es o no coprófago?». Dalí añade rotundamente que no lo es, y que lo considera una «repulsiva aberración», pero parece que es solo en este punto cuando cesa su interés por los excrementos. Incluso cuando relata la experiencia de contemplar a una mujer orinando de pie, tiene que incluir el detalle de que esta apunta mal y se mancha los zapatos. No le está concedido a nadie poseer todos los vicios, y Dalí se jacta de no ser homosexual, pero por lo demás parece el mayor inventario de perversiones que alguien pudiera desear.

No obstante, su característica más llamativa es la necrofilia. Él mismo lo reconoce abiertamente, y afirma haberse curado de ella. Rostros muertos, calaveras y cadáveres de animales asoman con bastante frecuencia en sus cuadros, y aquellas hormigas que devoraban al murciélago moribundo reaparecen incontables veces. Una fotografía muestra un cuerpo exhumado, en avanzado estado de descomposición. Otra muestra a los asnos muertos pudriéndose sobre pianos de cola que formaban parte de la película surrealista *El perro andaluz*. Dalí sigue recordando a aquellos animales con gran entusiasmo:

> Yo «arreglé» la putrefacción de los asnos con grandes tarros de pegajosa cola que les eché encima. Asimismo vacié sus órbitas y las ensanché a cortes de tijera. Del mismo modo abrí furiosamente sus bocas, para que se vieran mejor sus blancas hileras de dientes, y añadí varias mandíbulas a cada boca, de modo que pareciese que, a pesar de estarse pudriendo los asnos, estaban aún vomitando algo más de su propia muerte, sobre esas otras hileras de dientes formadas por las teclas de los negros pianos.

Y, por último, está esa fotografía —al parecer, algún tipo de montaje— del *Taxi lluvioso*. En su interior, por la cara algo abotargada y el pecho de un maniquí que parece una chica muerta, se arrastran enormes caracoles. En el texto del pie, Dalí señala que son caracoles de Borgoña, esto es, comestibles.

Por descontado, en este extenso libro de cuatrocientas páginas de formato generoso hay muchas más cosas que las que he mencionado, pero no creo que haya dado una imagen injusta de su atmósfera moral y su paisaje intelectual. Es apestoso. Si fuera posible que un libro desprendiera físicamente hedor a través de sus páginas, este lo haría; y a Dalí le encantaría la idea, ya

que antes de cortejar por primera vez a su futura esposa se embadurnó todo el cuerpo con un ungüento hecho de estiércol de cabra hervido en cola de pescado. Pero, frente a esto, hay que apuntar el hecho de que Dalí es un dibujante con unas dotes sumamente excepcionales. Y es también, a juzgar por la minuciosidad y la precisión de sus pinturas, un trabajador incansable. Dalí es un exhibicionista y un arribista, pero no es un fraude. Tiene cincuenta veces más talento que la mayoría de la gente que podría condenar su moral y mofarse de sus cuadros. Y esos dos conjuntos de hechos, combinados, ponen sobre la mesa una cuestión que, por falta de un acuerdo de partida, nunca se somete realmente a debate.

La clave es que tenemos aquí un ataque directo e incuestionable contra la cordura y la decencia; incluso, dado que algunos de los cuadros de Dalí tienden a envenenar el imaginario como una postal pornográfica, contra la vida misma. Qué ha hecho Dalí y qué ha imaginado es debatible, pero en su perspectiva, en su carácter, no existen los fundamentos de la decencia de un ser humano. Es antisocial como una pulga. Claramente, las personas como él son indeseables, y algo va mal en una sociedad que permite que florezcan.

Ahora bien, si les enseñáramos este libro y sus ilustraciones a lord Elton, al señor Alfred Noyes, a esos editorialistas del *Times* que se regocijan con el «eclipse del intelectualoide», si se lo enseñáramos, de hecho, a cualquier inglés «sensato» que odie el arte, es fácil imaginar el tipo de respuesta que obtendríamos. Se negarían de plano a reconocerle el más mínimo mérito a Dalí. Ese tipo de gente no solo es incapaz de admitir que lo moralmente degradado pueda ser estéticamente correcto, sino que su verdadera exigencia hacia cualquier artista es que les dé una palmadita en la espalda y les diga que el pensamiento es innecesario. Y pueden ser especialmente peligrosos en un momento co-

mo el actual, en el que el ministro de Información y el British Council están poniendo poder en sus manos. Pues su impulso no se limita a aplastar todo nuevo talento tan pronto como surja, sino que también quieren castrar el pasado. Véase el renovado hostigamiento contra los intelectuales que se está produciendo en este país y en Estados Unidos, con protestas no solo contra Joyce, Proust y Lawrence, sino incluso contra T. S. Eliot.

Pero si hablamos con el tipo de persona capaz de ver los méritos de Dalí, la respuesta que obtenemos no es, por lo general, mucho mejor. Si dices que Dalí, pese a ser un dibujante brillante, es un sucio canalla, te miran por encima del hombro como a un cafre. Si dices que no te gustan los cadáveres putrefactos, y que la gente a la que le gustan los cadáveres putrefactos está mentalmente enferma, se da por hecho que careces de sentido estético. Dado que *Taxi lluvioso* es una buena composición (como sin duda lo es), no puede ser una fotografía repugnante, degradante, mientras que Noyes, Elton, etcétera, te dirían que, dado que es repugnante, no puede ser una buena composición. Y entre estas dos falacias no hay término medio; o, mejor dicho, sí que hay un término medio, pero rara vez se habla de él. En un lado, el *Kulturbolschevismus*; en el otro (si bien la expresión en sí está pasada de moda), el arte por el arte. La obscenidad es una cuestión sobre la que resulta muy difícil debatir con honestidad. La gente está demasiado asustada, bien de parecer escandalizada, bien de no parecerlo, como para ser capaz de definir la relación entre el arte y la moral.

Está claro que lo que reivindican los defensores de Dalí es una especie de privilegio de fuero. El artista debe estar exento de las leyes morales que rigen sobre la gente común. Solo hay que pronunciar la palabra mágica «arte» y está todo bien; los cadáveres putrefactos con caracoles arrastrándose sobre ellos están bien, darle un puntapié en la cabeza a una niñita está bien, in-

cluso una película como *La edad de oro* está bien. Y también está bien que Dalí prosperara a costa de Francia durante años y que luego se escabullera como una rata en cuanto Francia estuvo en peligro. Mientras pintes lo bastante bien como para pasar la prueba, todo se te perdonará.

Podemos ver la falsedad de esto si lo extendemos a los crímenes comunes. En una época como la nuestra, cuando el artista sea una persona por completo excepcional, debería concedérsele cierto margen de irresponsabilidad, como se le concede a una mujer embarazada. Ahora bien, nadie diría que hay que permitirle a una mujer embarazada que cometa un asesinato, y nadie pediría eso para los artistas, por mucho talento que tengan. Si Shakespeare volviera a la vida mañana y se descubriera que su pasatiempo favorito es violar a niñas en vagones de tren, no le diríamos que adelante con el argumento de que tal vez escriba otro *Rey Lear*. Y, a fin de cuentas, los peores crímenes no siempre son los sancionables por la ley. Es probable que, alentando las ensoñaciones necrófilas, uno haga tanto daño como, pongamos por caso, robando carteras en el hipódromo. Debemos ser capaces de tener en cuenta simultáneamente ambos hechos: que Dalí es un buen pintor y que es un ser humano repugnante. Una cosa no invalida ni, en cierto modo, afecta a la otra. Lo primero que le pedimos a un muro es que se sostenga en pie. Si se sostiene en pie es un buen muro, y el propósito al que sirva es una cuestión independiente. Y, aun así, incluso el mejor muro del mundo merece ser derribado si rodea un campo de concentración. Del mismo modo, sería posible decir: «Este es un buen libro, o es un buen cuadro, y el verdugo tendría que echarlo al fuego». A no ser que uno pueda decir eso, por lo menos en su imaginación, está obviando las implicaciones del hecho de que un artista es también un ciudadano y un ser humano.

Por supuesto, no es que la autobiografía de Dalí o sus cuadros tengan que ser suprimidos. Menos en el caso de las postales indecentes que solían venderse en los pueblos costeros del Mediterráneo, suprimir algo es una política cuestionable; y es probable que las fantasías de Dalí arrojen una luz muy útil sobre la decadencia de la civilización capitalista. Pero lo que le hace falta, claramente, es un diagnóstico. La cuestión no es tanto qué es, sino por qué es como es. No debería caber ninguna duda de que se trata de una mente enferma, seguramente no demasiado transformada por su presunta conversión, ya que los auténticos penitentes, la gente que regresa a la cordura, no alardean de sus vicios pasados de un modo tan satisfecho. Dalí es un síntoma de la enfermedad del mundo. Lo importante no es condenarlo por ser un sinvergüenza al que habría que idolatrar, ni defenderlo como a un genio al que no habría que cuestionar, sino averiguar por qué hace gala de ese repertorio concreto de aberraciones.

Quizá sea posible encontrar la respuesta en sus cuadros, y yo no estoy cualificado para examinarlos. Pero sí puedo señalar una pista que podría servir para avanzar un poco en el camino: ese estilo anticuado, sobrecargado, eduardiano, al que Dalí tiende a volver cuando no es surrealista. Algunos de los dibujos de Dalí recuerdan a Durero, otro parece revelar la influencia de Beardsley, un tercero parece haber tomado algo prestado de Blake. Pero la vena más persistente es la eduardiana. Cuando abrí el libro por primera vez, mientras miraba las incontables ilustraciones me acompañaba una sensación de parecido que no podía acabar de precisar. Reparé en el candelabro decorativo que hay al principio de la primera parte. ¿A qué me recordaba ese libro? Finalmente di con ello. Me recordaba a una edición, grande, de mal gusto, a todo lujo, de Anatole France (en traducción) que debió de publicarse más o menos en 1913. Tenía

encabezados y pies de página decorativos del mismo estilo. El candelabro de Dalí tiene en uno de los extremos una criatura pisciforme y llena de florituras que resulta curiosamente familiar (parece estar inspirada en el típico delfín), y en el otro está la vela encendida. Esta vela, que se repite en un dibujo tras otro, es una vieja conocida. La encontraremos —con las mismas gotas de cera, tan pintorescas, colgando del borde— en esas lámparas eléctricas diseñadas en forma de falso candelabro tan populares en los hoteles rurales de impostado estilo Tudor. Esta vela, y los demás motivos, transmiten de inmediato una profunda sensación de sentimentalismo. Como para contrarrestarlo, Dalí ha salpicado de tinta toda la hoja. Pero no ha servido de nada; la misma sensación nos sigue asaltando página tras página. El dibujo al pie de la página 62, por ejemplo, casi podría ir en una edición de *Peter Pan*. La figura de la página 224, a pesar de que el cráneo se alarga hasta tener la forma de una salchicha inmensa, es la típica bruja de los cuentos de hadas. El caballo de la página 234 y el unicornio de la 218 podrían ser ilustraciones de James Branch Cabell. Los dibujos, bastante afeminados, de los jóvenes de las páginas 97, 100 y otras, transmiten la misma impresión. El pintoresquismo no deja de irrumpir. Si quitamos las calaveras, las hormigas, las langostas, los teléfonos y demás parafernalia, volvemos cada tanto al mundo de Barrie, Rackham, Dunsany y *Where the Rainbow Ends*.

Curiosamente, algunos de los toques de niño malo que aparecen en la autobiografía de Dalí están relacionados con ese mismo periodo. Cuando leí el pasaje que he citado al principio, en el que le daba un puntapié en la cabeza a su hermanita, tuve de nuevo la sensación de que me recordaba vagamente a algo. ¿Qué era? ¡Claro! Las *Ruthless Rhymes for Heartless Homes* de Harry Graham. Estas rimas eran muy populares alrededor de 1912, y una que decía

Pobrecito Willy, qué hartón de llorar.
Un niñito triste, ay, qué pena da.
Le ha roto el cuello a su hermanita,
Y no tendrá mermelada para merendar[33].

casi podría haber estado inspirada en la anécdota de Dalí. Este, por descontado, es consciente de sus tendencias eduardianas y les saca partido, más o menos con el espíritu de un pastiche paródico. Profesa un afecto especial por el año 1900, y afirma que todo objeto decorativo de esa fecha está lleno de misterio, poesía, erotismo, locura, perversidad, etcétera. El pastiche, no obstante, acostumbra a implicar un afecto real por lo que se está parodiando. Parece ser, si no la norma, al menos notablemente habitual que las inclinaciones artísticas vayan acompañadas de un impulso irracional, incluso infantil, en la misma dirección. Un escultor, por ejemplo, está interesado en los planos y las curvas, pero también es alguien que disfruta del acto físico de manosear piedra o arcilla. Un ingeniero es una persona que disfruta con el tacto de las herramientas, el ruido de las dinamos y el olor del aceite. Un psiquiatra a menudo tiene él mismo cierta inclinación hacia la aberración sexual. Darwin se hizo biólogo en parte porque era un hombre de campo aficionado a los animales. Puede ser, por tanto, que el culto aparentemente perverso de Dalí hacia las cosas eduardianas (por ejemplo, su «descubrimiento de las bocas de metro 1900») no sea más que el síntoma de un afecto mucho más profundo y mucho menos consciente. Las innumerables y magníficas copias de ilustraciones de libros de texto —con leyendas como «le rossignol» o «une montre»— que Dalí esparce a lo largo del todo el libro, acaso estén pensadas en parte como una broma. El niño con

pantalones bombachos que aparece jugando al diábolo en la página 103 es una muestra perfecta de ese periodo. Pero quizá esas cosas estén ahí porque Dalí no puede evitar dibujarlas, porque es con esa época y con ese estilo de dibujo con los que se siente realmente cómodo.

Si así es, sus aberraciones son en parte explicables. Tal vez sean una forma de asegurarse de que no es una persona cualquiera. Las dos cualidades que Dalí posee de forma incuestionable son un don para el dibujo y una egolatría atroz. «Cuando tenía seis años quería ser cocinero y a los siete, Napoleón —dice en el primer párrafo de su libro—. Desde entonces mi ambición ha ido aumentando sin parar». Está escrito con la clara intención de desconcertar, pero no cabe duda de que es bastante cierto. Este tipo de ideas son bastante comunes. «Sabía que era un genio —me dijo alguien una vez—, mucho antes de saber en qué iba a ser un genio». Y supongamos que no tienes nada salvo tu egolatría y una destreza que no va más allá del codo; que tu verdadero don es para el dibujo detallado, académico, figurativo; que tu auténtico *métier* es el de ilustrador de libros de texto científicos. Entonces, ¿cómo te vas a convertir en Napoleón?

Siempre hay una vía de escape: la maldad. Haz siempre aquello que conmocione y cause daño a la gente. A los cinco, arroja a un niño por un puente, crúzale la cara con un látigo a un viejo doctor y rómpele los anteojos; o, al menos, sueña con hacer estas cosas. Veinte años después, vacíales los ojos a unos asnos con unas tijeras. De este modo, siempre puedes sentir que eres original. Y, al fin y al cabo, ¡sale a cuenta! Es mucho menos peligroso que el crimen. Teniendo en cuenta todas las posibles omisiones que pueda haber en la autobiografía de Dalí, es evidente que no ha sufrido por sus excentricidades lo que habría padecido en una época anterior. Creció en el mundo corrupto

de los años veinte, cuando la sofisticación estaba enormemente generalizada y todas las capitales europeas rebosaban de aristócratas y rentistas que habían dejado de lado el deporte y la política y se habían aficionado al mecenazgo de las artes. Tú le lanzabas asnos muertos a la gente, ella te lanzaba dinero. La fobia a los saltamontes, que unas décadas antes no habría provocado más que una risita de desdén, era ahora un «complejo» interesante que podía ser provechosamente explotado. Y cuando ese mundo se desmoronó frente al ejército alemán, Estados Unidos estaba esperando. Incluso podías acabarlo de rematar con una conversión religiosa, pasando de un saltito y sin sombra de arrepentimiento de los elegantes salones de París al seno de Abraham.

Estas son, quizá, las líneas esenciales de la historia de Dalí. Pero por qué sus aberraciones fueron esas en particular, y por qué fue tan fácil venderle horrores tales como cadáveres putrefactos a un público sofisticado, son cuestiones para los psicólogos y los críticos sociológicos. La crítica marxista no se anda con miramientos ante fenómenos como el surrealismo. Son la «decadencia burguesa» (se juega mucho con expresiones como «la gangrena de la sociedad» o «una clase rentista corrompida»), y eso es todo. Pero, aunque esto probablemente exponga un hecho, no establece una conexión. Seguimos queriendo saber por qué Dalí tendía a la necrofilia (y no, por ejemplo, a la homosexualidad), y por qué los rentistas y los aristócratas compraban sus cuadros en lugar de cazar y hacer el amor, como sus abuelos. La simple desaprobación moral no nos lleva más lejos, pero tampoco debemos fingir, en nombre del «desapego», que fotografías como la de *Taxi lluvioso* sean moralmente neutrales. Son enfermizas y repugnantes, y cualquier indagación debería partir de este hecho.

¿Son demasiado caros los libros? *Manchester Evening News*, 1 de junio de 1944

La decisión del señor H. G. Wells de publicar su reciente libro *'42 to '44* en una edición limitada al precio exorbitante de dos guineas ha dado que hablar a mucha gente sobre el precio excesivo de los libros y sobre si esto es necesario o justificable. El tema es de una importancia extrema, pero, antes de entrar a debatirlo, quizá merezca la pena mencionar de pasada que el precio de este libro en concreto no es una proeza financiera por parte del señor Wells. Incluso si se quedara con la mitad de las ventas solo conseguiría unas mil libras, lo cual no es mucho para un escritor tan conocido. Ganaría lo mismo vendiendo diez mil ejemplares a un precio normal.

En cualquier debate sobre el precio de los libros, hay dos proposiciones que uno debe considerar axiomáticas. Una es que cuanto más lea el público, mejor; siempre y cuando no consista en leer pura basura. La otra es que no es aconsejable que los escritores se mueran de hambre. Y es importante comprender que se morirían de hambre o, por lo menos, tendrían que buscarse otro medio de vida, si los libros baratos fueran la norma en lugar de la excepción.

En tiempos de paz, un libro corriente —una novela, digamos — se vende a 7,5 chelines. Este es el precio de cubierta, pero el precio al por mayor es de 5 chelines; si se vende en una tienda, el librero se lleva media corona. De esos 7,5 chelines, el porcen-

taje del autor acostumbra a rondar el chelín. Esto quiere decir que obtiene cincuenta libras (aunque en la práctica siempre es menos a causa de los honorarios de los agentes y demás) por cada mil ejemplares vendidos. Pocos novelistas son capaces de escribir más de un libro al año, de modo que para obtener unos modestos ingresos de doscientas cincuenta libras al año se tienen que vender al menos cinco mil ejemplares de cada uno de sus libros. Y los autores que no están consagrados no venden por lo general cinco mil ejemplares; es bastante habitual que un primer libro venda solo unos seiscientos o setecientos.

Resulta evidente que, desde el punto de vista del autor, 7,5 chelines no es un precio demasiado elevado. Lo es, no obstante, desde el punto de vista del público, especialmente teniendo en cuenta que, en general, los libros ingleses no están muy bien encuadernados y tienen un aspecto extremadamente feo. Y tan extendida está la idea de que los libros son demasiado caros que mucha gente tiene la costumbre de afirmar (normalmente con cierto aire de orgullo) que ellos «no compran un libro jamás». Esto, sin embargo, es una falsa ilusión. Cualquiera que lea compra libros, de forma indirecta, a través de las suscripciones a las bibliotecas.

Si uno toma prestado un libro a la semana de una biblioteca con una tarifa de dos peniques, está pagando al menos el equivalente a uno nuevo al año, y un porcentaje de lo que paga por la suscripción va también a la compra de obras para las bibliotecas. De hecho, son estas, y no el público que compra libros, las que mantienen con vida a los escritores y editores.

Pero, si bien no es aconsejable que los libros nuevos sean baratos, sí es obvio que tiene que haber reediciones asequibles. Inglaterra ha tenido siempre un suministro bastante bueno de reediciones económicas de los «clásicos» (las de la Everyman Library, los World's Classics, etcétera), pero en 1935 John Lane, con

los libros Penguin, llevó a cabo el experimento aparentemente poco prometedor de reeditar obras contemporáneas al reducidísimo precio de medio chelín.

Los intentos previos en ese sentido habían terminado por lo general en fracaso, pero los libros de Penguin fueron un éxito inmediato, en parte porque para 1935 el número de lectores había aumentado enormemente y, en parte, porque Lane tuvo imaginación para escoger bien sus títulos y para editarlos con una letra legible y una portada atractiva.

El éxito de los Penguins ha llevado a muchísima gente a decir: «Si pueden editar un libro tan bueno como este por medio chelín, ¿por qué deberíamos pagar normalmente quince veces más? ¿Por qué no pueden publicarse los libros nuevos, al igual que los antiguos, en este formato de medio chelín?».

La respuesta es que sería posible, pero solo a cambio de despojar al autor de su autonomía. Si todos los libros costaran cada uno medio chelín (o, como en tiempos de guerra, tres cuartos de chelín), nunca se venderían los suficientes como para que los autores tuvieran con qué vivir.

Los libros, como cualquier otro tipo de producto, tienen un punto de saturación. Si una persona acostumbra a gastar diez libras al año en libros, puede obtener, quizá, treinta libros nuevos por su dinero. Si lo invirtiera todo en Penguins se haría con cuatrocientos, y, a fin de cuentas, ¿quién quiere comprar cuatrocientos libros al año?

Con toda probabilidad se gastaría, por ejemplo, dos libras en libros y dedicaría el resto a discos de gramófono. Por su parte, el escritor no sobreviviría, porque mientras que gana aproximadamente un chelín por cada ejemplar vendido de un libro de 7,5 chelines, no saca más que un cuarto de penique por cada uno de Penguin. La mayor parte de los Penguins solo les reportan a sus autores cincuenta libras, cien como máximo. Y aun-

que es cierto que no se tarda más que un par de meses en escribir ciertos libros, la media es de unos seis meses o un año.

En la Francia de antes de la guerra, al igual que en la mayoría de los países europeos, los libros eran muy baratos. Uno nuevo solía costar entre 1,5 y 2 chelines; y dado que el servicio de bibliotecas no estaba tan desarrollado como aquí, se consideraba que un libro había funcionado bien si vendía dos mil ejemplares. El resultado era que solo un pequeñísimo número de escritores podían ganarse el sustento únicamente de los libros; el resto tenían que vivir de subvenciones del Gobierno y premios literarios, con todas las componendas que eso implica, o vendiéndose como publicistas a algún partido político. En los países totalitarios los problemas económicos de los escritores están resueltos, pero solo si se convierten en propagandistas del régimen, arruinando así tanto su potencial creativo como su honestidad.

Nuestra literatura de los últimos veinte años ha tenido defectos muy graves, pero no han sido fruto del estatus económico del autor. Los escritores han gozado de más libertad de expresión que nunca, y al mismo tiempo solo han tenido que rendirle cuentas al público, y no a un «mecenas» o al Estado. La única manera de que esto siga siendo así es que los derechos de autor sean lo bastante altos y los libros, por tanto, lo bastante caros. Además, si los libros son muy baratos es imposible que haya una gran variedad. Un libro de medio chelín no sale a cuenta a menos que venda decenas de miles de ejemplares, así que abaratar los libros de forma generalizada supondría inevitablemente que se editaran menos títulos y que menos escritores noveles tuviesen una oportunidad.

Es cierto que hay mucho tejemaneje en torno a ciertas obras que poseen un atractivo esnob, pero en general nada justifica la reducción del precio de los libros nuevos. Por otro lado, sí que

merecemos mejores colecciones de reediciones baratas. Es una vergüenza —por mencionar un solo ejemplo— que no podamos hacernos con las obras completas e íntegras de Swift sin pagar varias libras por ellas.

Asimismo, dado que nuestros libros son caros, deberían ser (y podrían serlo fácilmente) objetos de mejor calidad. Tendrían que ser tan duraderos como los libros estadounidenses y tan agradables a la vista como los franceses.

Pese a todo, 7,5 chelines, o media guinea en tiempos de guerra, no es un precio descabellado para un libro. Permite que el autor sobreviva y conserve una pizca de honestidad. Y, al fin y al cabo, incluso con los libros a 7,5 chelines uno puede sacar media docena de la biblioteca por un chelín. ¿En qué otra faceta de la vida da un chelín para tanto?

Tobias Smollett, el mejor novelista de Escocia
Tribune, 22 de septiembre de 1944

«Realismo», un término del que se abusa mucho, tiene al menos cuatro significados de uso corriente, pero cuando se aplica a las novelas acostumbra a referirse a una imitación fotográfica de la vida cotidiana. Una novela «realista» es aquella en que los diálogos son coloquiales y los objetos físicos son descritos de tal modo que uno puede visualizarlos. En este sentido, casi todas las novelas modernas son más «realistas» que las del pasado, porque la descripción de escenas cotidianas y la construcción de unos diálogos que suenen naturales son en gran medida una cuestión de artimañas técnicas que se transmiten de generación en generación, mejorando gradualmente durante el proceso. Pero hay otro aspecto en el que los novelistas afectados y artificiales del siglo XVIII son más «realistas» que prácticamente cualquiera de sus sucesores, y es en su actitud hacia los impulsos humanos. Puede que sean flojos describiendo el decorado, pero se les da extraordinariamente bien describir la bellaquería. Esto es cierto incluso en el caso de Fielding, que en *Tom Jones* y en *Amelia* muestra ya la tendencia moralizante que iba a caracterizar a las novelas inglesas durante ciento cincuenta años. Pero lo es aún más en el de Smollett, cuya notable honestidad intelectual tal vez guarde alguna relación con el hecho de que no era inglés.

Smollett es un novelista picaresco, un escritor de historias largas, deslavazadas, llenas de aventuras improbables y grotescas. Bebe hasta cierto punto de Cervantes, al que tradujo al inglés y también plagió en *Las aventuras de sir Lancelot Greaves*. Inevitablemente, gran parte de lo que escribió no merece ya ser leído, incluida tal vez su obra más aclamada, *La expedición a Humphrey Clinker,* que está escrita en forma de cartas y era considerada relativamente respetable en el siglo XIX, ya que la mayoría de las obscenidades se ocultaban tras juegos de palabras. Pero las verdaderas obras maestras de Smollett son *Las aventuras de Roderick Random* y las de *Peregrine Pickle*, que son abiertamente pornográficas de un modo inofensivo y contienen algunos de los mejores pasajes de pura farsa en lengua inglesa.

En *David Copperfield*, Dickens cita estos dos libros entre los favoritos de su infancia, pero el parecido que a veces afirman que existe entre Smollett y Dickens es muy superficial. En *Los papeles póstumos del Club Pickwick,* y en otras de las primeras obras de Dickens, encontramos la estructura picaresca, los viajes sin fin de un lado para otro, las aventuras fantásticas, la voluntad de sacrificar cuanta verosimilitud haga falta en favor del humor; pero la atmósfera moral ha cambiado muchísimo. Entre los tiempos de Smollett y los de Dickens había tenido lugar no solo la Revolución francesa, sino también el ascenso de la nueva clase media industrial, cuya teología era la de la Baja Iglesia y cuya perspectiva, la puritana. Smollett escribe acerca de la clase media, pero de una clase media de comerciantes y profesionales, el tipo de gente que tiene primos terratenientes y adopta las maneras de la aristocracia.

Los duelos, el juego y la fornicación le parecen cosas prácticamente neutrales desde el punto de vista moral. El caso es que en su vida privada era mejor persona que la mayoría de los escritores. Fue un marido fiel que acortó su vida trabajando sin

descanso por el bien de su familia, un firme republicano que odiaba a Francia por ser el país de la Gran Monarquía, y un patriota escocés en un momento —quedaba aún cerca la rebelión de 1745— en el que no estaba ni mucho menos de moda ser escocés. Pero no tenía un gran sentido del pecado. Sus héroes hacen cosas, y las hacen casi en cada página, que en cualquier novela inglesa del siglo XIX atraerían instantáneamente la venganza divina. Acepta como una ley natural la depravación, el nepotismo y el desorden de la sociedad del siglo XVIII, y ahí reside su encanto. Muchos de sus mejores pasajes se echarían a perder con cualquier intrusión del sentido moral.

Tanto Peregrine Pickle como Roderick Random siguen más o menos el mismo camino. Ambos héroes atraviesan grandes vicisitudes de la fortuna, realizan largos viajes, seducen a numerosas mujeres, cumplen condena por sus deudas y acaban como hombres prósperos y felizmente casados. De los dos, Peregrine tiene algo más de tunante, porque carece de profesión —Roderick es cirujano naval, como lo fue el propio Smollett durante un tiempo— y, por tanto, puede dedicar más tiempo a la seducción y a las inocentadas. Pero ninguno de los dos aparece nunca actuando por motivos altruistas, y tampoco se reconoce en ningún momento que cosas tales como las creencias religiosas, las convicciones políticas o siquiera la simple honestidad sean factores de importancia en los asuntos humanos.

En el mundo de las novelas de Smollett solo existen tres virtudes. Una es la lealtad feudal (Roderick y Peregrine tienen sendos sirvientes que les son fieles en las duras y en las maduras); otra es el «honor» masculino, es decir, la disposición a pelear por cualquier provocación, y la tercera es la «castidad» femenina, que está ligada de forma inextricable a la idea de cazar un marido. Por lo demás, todo vale. No es nada del otro mundo hacer trampas a las cartas, por ejemplo. Y a Roderick le parece

lo más normal del mundo, tras sacar mil libras de alguna parte, comprarse ropas elegantes e irse a Bath haciéndose pasar por rico con la esperanza de echarle el anzuelo a alguna heredera. Mientras está en Francia, sin trabajo, decide alistarse en el ejército, y como da la casualidad de que el más cercano es el francés, se une a él y combate contra los británicos en la batalla de Dettingen. Aun así, poco después está dispuesto a batirse en duelo con un francés que ha insultado a Gran Bretaña.

Peregrine se consagra durante meses seguidos a las elaboradas inocentadas, de una crueldad terrible, con las que se deleitaban en el siglo XVIII. Cuando, por ejemplo, encierran en la Bastilla a un desafortunado pintor inglés por algún delito sin importancia y este está a punto de salir en libertad, Peregrine y sus amigos, aprovechándose de su desconocimiento de la lengua, le hacen creer que ha sido condenado a ser torturado y ejecutado en la rueda. Poco después, le dicen que le han conmutado esta pena por la castración, y luego extraen de sus terrores una última gota de diversión haciéndole creer que se está fugando disfrazado cuando lo único que ocurre es que lo están poniendo en libertad.

¿Qué hace que valga la pena leer estas mezquinas diabluras? En primer lugar, que son divertidas. Puede que entre los escritores del continente de los que bebe Smollett haya cosas mejores que la descripción de las aventuras de Peregrine Pickle en el Grand Tour, pero en inglés no hay nada mejor de ese estilo. En segundo lugar, con solo descartar los impulsos «buenos» y no mostrar el más mínimo respeto por la dignidad humana, Smollett logra a menudo una veracidad que novelistas más serios no consiguen alcanzar. Está dispuesto a mencionar cosas que ocurren en la vida real pero que, casi invariablemente, se dejan fuera de la ficción. Roderick Random, por ejemplo, en cierto punto de su carrera, contrae una enfermedad venérea; es el único

héroe de la novela inglesa, creo yo, al que le ocurre esto. Y el hecho de que Smollett, a pesar de sus ideas bastante ilustradas, dé por sentados el clientelismo, los chanchullos oficiales y la corrupción general, dota a ciertos pasajes de sus libros de un gran interés histórico.

Smollett estuvo un tiempo en la armada, y en *Roderick Random* encontramos no solo un relato sin adornos de la expedición a Cartagena, sino también una descripción extraordinariamente vívida y repugnante del interior de un buque de guerra, en aquellos días una especie de compendio flotante de enfermedad, incomodidad, tiranía e incompetencia. Durante un tiempo, el mando del barco de Roderick queda en manos de un joven de buena familia, un petimetre perfumado y homosexual que apenas ha visto un navío en su vida y que se pasa el viaje entero metido en su camarote para evitar el contacto con los ordinarios marineros, al borde del desmayo cada vez que huele tabaco. Las escenas en la cárcel de morosos son todavía mejores. En las prisiones de aquellos días, un deudor que careciera de recursos podía realmente llegar a morir de hambre a no ser que se mantuviera en vida mendigando a prisioneros más afortunados. Uno de los compañeros de cárcel de Roderick está en una situación tan miserable que no le queda nada de ropa, y mantiene la decencia lo mejor que puede llevando una barba larguísima. Algunos de los presos, huelga decirlo, son poetas, y la novela incluye un relato independiente, «La tragedia del señor Melopoyn», que debería hacer que cualquiera que piense que el mecenazgo aristocrático es una buena base para la literatura se lo pensara dos veces.

La influencia de Smollett en los escritores ingleses posteriores no ha sido tan grande como la de su contemporáneo, Fielding. Este aborda el mismo tipo de aventuras escandalosas, pero su sentido del pecado nunca acaba de abandonarlo. Es interesante

ver como, en *Joseph Andrews*, Fielding arranca el relato con la intención de escribir una pura farsa y luego, a pesar de sí mismo, como si dijésemos, empieza a condenar el vicio y a recompensar la virtud de un modo que iba a volverse habitual en las novelas inglesas hasta prácticamente ayer. Tom Jones encajaría en una novela de Meredith o, ya puestos, de Ian Hay, mientras que Peregrine Pickle parece salido de un trasfondo más europeo. Los escritores más próximos a Smollett quizá sean Surtees y Marryat, pero cuando la sexualidad explícita dejó de ser posible, la literatura picaresca quedó despojada de, tal vez, la mitad de su sustancia. La posada dieciochesca en la que entrar en la habitación correcta era algo casi anormal se convirtió en un territorio perdido.

En nuestros días, diversos escritores ingleses —Evelyn Waugh, por ejemplo, y Aldous Huxley en sus primeras novelas—, bebiendo de otras fuentes, han intentado resucitar la tradición picaresca. Solo hay que fijarse en sus denodados esfuerzos por escandalizar, y la facilidad con la que se escandalizan ellos mismos —mientras que Smollett solo trataba de ser divertido de la manera que le parecía natural—, para ver qué cantidad de piedad, decencia y espíritu cívico se ha acumulado entre sus tiempos y los nuestros.

Divertido, pero no vulgar
1 de diciembre de 1944; *Leader Magazine*, 28 de julio de 1945

La gran época de la literatura humorística inglesa —ni ingeniosa ni satírica, sino sencillamente humorística— fue en los tres primeros cuartos del siglo XIX. Dentro de ese periodo se encuentran la enorme producción cómica de Dickens; los brillantes relatos y parodias de Thackeray, como *The Fatal Boots* y *A Little Dinner at Timmins's*; el *Handley Cross* de Surtees; la *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll; las *Mrs. Caudle's Curtain Lectures* de Douglas Jerrold, y un volumen considerable de poesía humorística compuesta por Thomas Barham, Thomas Hood, Edward Lear, Arthur Hugh Clough, Charles Stuart Calverley y demás. Otras dos obras maestras cómicas, *Vice Versa* de F. Anstey y *Diario de un don nadie* de los Grossmith, quedan justo fuera del periodo que he mencionado. Y, al menos hasta 1860 aproximadamente, todavía existía el oficio del dibujante cómico; véanse al respecto las ilustraciones de Cruikshank para Dickens, las de Leech para Surtees, e incluso las que hizo Thackeray para sus propias obras.

No quiero exagerar dando a entender que, en nuestro siglo, Inglaterra no ha producido ninguna literatura humorística de valor. Hemos tenido, por ejemplo, a Barry Pain, a W. W. Jacobs, a Stephen Leacock, a P. G. Wodehouse, a H. G. Wells en sus momentos más ligeros, a Evelyn Waugh y (más un escritor satírico que humorístico) a Hilaire Belloc. Aun así, no solo no

hemos escrito nada que haga reír ni mucho menos tanto como *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, sino que, y esto quizá sea más significativo, no hay y no ha habido desde hace décadas nada parecido a una revista humorística de primer orden. La acusación habitual contra *Punch,* que «ya no es lo que era», tal vez no esté justificada en estos momentos, porque la revista es algo más divertida que hace diez años; pero también es muchísimo menos divertida de lo que lo era hace noventa.

Asimismo, la poesía humorística ha perdido toda su vitalidad —en Inglaterra no ha habido nada de poesía ligera de valor en este siglo, salvo la del señor Belloc y un poema o dos de Chesterton—, mientras que un dibujo que sea divertido por méritos propios, y no solo por el chiste al que acompaña, es una rareza enorme.

Todo esto está generalmente aceptado. Si quieres reírte, es más probable que vayas al teatro de variedades o a ver una película de Disney, o que sintonices a Tommy Handley, o que compres algunas postales de Donald McGill, antes que recurrir a un libro o a una revista. Y también está generalmente reconocido que los escritores e ilustradores cómicos estadounidenses son superiores a los nuestros. Ahora mismo no tenemos a nadie que les plante cara ni a James Thurber ni a Damon Runyan.

No sabemos con seguridad cómo nació la risa o a qué propósito biológico sirve, pero sí sabemos, en términos generales, qué hace reír.

Algo es divertido cuando, de algún modo que no es en realidad ofensivo o aterrador, altera el orden establecido. Cada chiste es una diminuta revolución. Si tuviésemos que decir en una sola frase qué es el humor, podríamos definirlo como la dignidad sentada en una tachuela. Todo lo que destruya la dignidad y baje a los poderosos de sus asientos, a poder ser haciendo que se den un batacazo, es divertido. Y cuanto más alta la caída,

más bueno el chiste. Sería más divertido lanzarle una tarta de crema a un obispo que a un cura. Y con este principio general en mente, uno puede, a mi juicio, empezar a ver qué ha fallado en la literatura cómica inglesa en el transcurso de este siglo.

Casi todos los humoristas ingleses actuales son demasiado correctos, demasiado bondadosos y demasiado conscientemente adocenados. Los libros de P. G. Wodehouse o los versos de A. P. Herbert parecen estar siempre dirigidos a prósperos corredores de bolsa haciendo tiempo durante media hora suelta en el salón de algún campo de golf de las afueras. Ellos y todos los de su clase están dominados por el afán de no remover el fango, ya sea moral, religioso, político o intelectual. No es casualidad que la mayoría de los mejores escritores cómicos de nuestra época (Belloc, Chesterton, «Timothy Shy» y el reciente «Beachcomber») hayan sido apologistas católicos; esto es, gente con un firme propósito y la voluntad patente de lanzar golpes bajos. La tradición tontaina del moderno humor inglés, la evitación de la brutalidad y el terror a la inteligencia, queda resumida en la expresión «divertido sin ser vulgar». En este contexto, «vulgar» acostumbra a significar «obsceno», y podemos admitir sin más que los mejores chistes no son necesariamente chistes verdes. Edward Lear y Lewis Carroll, por ejemplo, jamás hicieron chistes de esa categoría, y Dickens y Thackeray, muy rara vez.

En general, los escritores de principios de la era victoriana evitaban los chistes sexuales, si bien unos pocos, como Surtees, Marryat y Barham, conservaron trazas de la desvergüenza dieciochesca. Pero la clave es que el énfasis moderno en lo que se conoce como «diversión sana» es en realidad un síntoma de las reticencias generales a entrar en cualquier tema serio o controvertido. La obscenidad es, a fin de cuentas, un tipo de subversión. «El cuento del molinero» de Chaucer es una rebelión en la esfera moral, del mismo modo que *Los viajes de Gulliver* es una

rebelión en la esfera política. La verdad es que uno no puede ser memorablemente divertido sin exponer en algún momento temas que los ricos, los poderosos y los vanidosos preferirían que dejasen tranquilos.

He citado más arriba algunos de los mejores escritores cómicos del siglo XIX, pero el argumento cobra mucha más fuerza si tenemos en cuenta a los humoristas ingleses de épocas anteriores como, por ejemplo, Chaucer, Shakespeare, Swift y los novelistas picarescos, como Smollett, Fielding y Sterne. Y aún más si consideramos a los escritores extranjeros, tanto antiguos como modernos, por ejemplo, Aristófanes, Voltaire, Rabelais, Boccaccio y Cervantes. Todos ellos destacan por su brutalidad y obscenidad. La gente es manteada, cae en invernaderos de cristal, la esconden en cestos de la ropa sucia, roba, miente, estafa y la pillan en todas las situaciones humillantes concebibles. Y todos los grandes humoristas muestran una voluntad de atacar las creencias y virtudes en las que reposa inevitablemente la sociedad. Boccaccio trata el infierno y el purgatorio como una fábula ridícula, Swift se mofa de la propia concepción de la dignidad humana, Shakespeare hace que Falstaff suelte un discurso a favor de la cobardía en plena batalla. Y en cuanto a la santidad del matrimonio, fue el tema humorístico primordial en la sociedad cristiana durante cerca de un milenio.

Todo esto no equivale a decir que el humor sea, por naturaleza, inmoral o antisocial. Un chiste es como mucho una rebelión pasajera contra la virtud, y su objetivo no es degradar al ser humano sino recordarle que ya está degradado. La voluntad de contar chistes extremadamente obscenos puede coexistir con unos criterios morales muy estrictos, como en el caso de Shakespeare. Algunos autores cómicos, como Dickens, tienen un propósito político directo, y otros, como Chaucer o Rabelais, aceptan la corrupción de la sociedad como algo inevitable,

pero ningún escritor cómico de cierta envergadura ha insinuado jamás que la sociedad sea «buena».

El humor es la desmitificación de la humanidad, y nada es divertido salvo en relación con los seres humanos. Los animales, por ejemplo, solo son divertidos porque son caricaturas de nosotros mismos. Una piedra no puede hacer gracia de por sí, pero puede convertirse en algo gracioso si le golpea en el ojo a alguien o si es tallada dándole un aspecto humano.

No obstante, hay métodos más sutiles de desmitificación que lanzar tortas de crema. Existe también el humor de la pura fantasía, que ataca la concepción que tiene el hombre de sí mismo, no solo como un ser digno sino también racional. El humor de Lewis Carroll consiste fundamentalmente en reírse de la lógica, y el de Edward Lear, en una especie de intromisión paranormal en el sentido común. Cuando la Reina Roja afirma: «Yo he visto colinas tan altas que, en comparación, a esto lo llamarías un valle», a su manera está atacando las bases de la sociedad con tanta violencia como Swift o Voltaire. La poesía cómica, como en el poema de Lear «El cortejo del Yonghy-Bonghy-Bo», a menudo se basa en la construcción de un universo fantástico lo bastante parecido al real como para despojarlo de dignidad. Pero, con más frecuencia, se basa en el anticlímax, esto es, en arrancar con un lenguaje altisonante y luego, de pronto, darse un batacazo. Por ejemplo, en la estrofa de Calverley:

> *Ayer, un niño feliz, cantaba yo alegremente*
> *En los verdes prados todo el día,*
> *Sin que me ataviaran a disgusto,*
> *En un apretado traje azul*[34]…

donde los dos primeros versos darían la impresión de que va a tratarse de un poema sentimental sobre las maravillas de la in-

fancia. O en las diversas evocaciones de África que hace el señor Belloc en *The Modern Traveller*:

Oh, África, tierra misteriosa,
Rodeada de montones de arena
Y llena de prados y árboles…
Lejana tierra de Ofir, excavada en busca de oro
Por el señorial Salomón de antaño,
Que, al partir al norte, hacia Perim,
Se llevó con él todo el oro
Y la dejó llena de agujeros, etcétera[35].

La secuela de «Maud Muller» que escribió Bret Harte, con pareados como

Pero el mismo día en que se casaron,
Bob, el hermano de Maud, se emborrachó[36]

utiliza la misma estratagema, y también lo hacen, de un modo diferente, el poema épico burlesco *La doncella de Orleans*, de Voltaire, y muchos pasajes de Byron.

La poesía ligera inglesa de este siglo —véase la obra de Owen Seaman, Harry Graham, A. P. Herbert, A. A. Milne y otros— ha sido en su mayoría muy pobre, desprovista no solo de imaginación sino también de inteligencia. Los autores están demasiado preocupados por no ser intelectuales e incluso, pese a escribir en verso, por no ser poetas. La poesía ligera de principios de la era victoriana está poseída por el espíritu de la poesía; a menudo muestra una pericia extrema, y algunas veces es «difícil» y está llena de referencias. Cuando Barham escribió

Tu Calipigia está herida por detrás,

sanguinario Jack,
tu De Médici, herida por delante,
y tu Anadiómena, herida en tantos
lugares, que creo que hay veinte,
si no más,
dedos suyos en el suelo[37]

estaba realizando un hazaña de puro virtuosismo que el poeta más serio respetaría. O, por citar a Calverley de nuevo, en su «Ode to Tobacco»:

Tú, que cuando los miedos atacan,
Los ahuyentas, y a la Negra
Cuita, que lleva el jinete
Montada a la grupa, la derribas[38];
Dulce cuando la mañana es gris,
Dulce cuando recogen
La mesa, y a la caída de la tarde
¡Quizá el más dulce![39]

Calverley no tiene miedo, como se verá, de poner a prueba la atención del lector y traer a colación una recóndita referencia latina. No escribe para gente inculta y —en particular en «Ode to Beer»— es capaz de alcanzar anticlímax magníficos porque está dispuesto a entrar en el terreno de la poesía auténtica y a suponerles a sus lectores unos conocimientos considerables.

Da la impresión de que no es posible ser divertido sin ser vulgar; esto es, vulgar según los criterios de la gente a la que parece dirigirse mayormente la literatura humorística inglesa de nuestros días. Y es que no solo el sexo es «vulgar», sino también la muerte, el alumbramiento y la pobreza, los otros tres temas a

los que recurre el mejor humor del teatro de variedades. En cuanto al intelecto y a las convicciones políticas, si no realmente vulgares, se los mira con desdén y se los considera de dudoso gusto. Uno no puede ser divertido de verdad si su objetivo principal es adular a las clases acomodadas; supone dejar fuera demasiadas cosas. Para ser divertido, de hecho, uno tiene que ponerse serio. *Punch*, al menos en los últimos cuarenta años, ha dado la impresión de intentar tranquilizar antes que entretener. El mensaje implícito es que todo sucede para bien y que nada cambiará jamás realmente.

Esos no son en modo alguno los principios con los que partió.

En defensa de P. G. Wodehouse
The Windmill, n.º 2 [julio de] 1945

En su rápido avance por Bélgica a principios del verano de 1940, los alemanes capturaron, entre otras cosas, al señor P. G. Wodehouse, que desde el principio de la guerra estaba viviendo en su villa de Le Touquet y, por lo visto, no se dio cuenta del peligro hasta el último momento. Se dice que cuando se lo llevaron detenido afirmó: «Tal vez ahora tenga que escribir un libro serio». Durante un tiempo estuvo sometido a arresto domiciliario, y a juzgar por sus declaraciones posteriores parece que lo trataron de manera bastante amistosa y que los oficiales alemanes que vivían en los alrededores se pasaban a menudo por su casa «a darse un baño o celebrar alguna fiesta».

Cerca de un año después, el 25 de junio de 1941, se recibió la noticia de que Wodehouse había sido liberado de su confinamiento y estaba viviendo en el hotel Adlon de Berlín. Al día siguiente, el público se quedó perplejo al saber que había accedido a participar en algunas emisiones radiofónicas de carácter «no político» en la radio alemana. El texto completo de dichas emisiones no es fácil de obtener hoy, pero por lo visto Wodehouse tomó parte en cinco programas entre el 26 de junio y el 2 de julio, cuando los alemanes volvieron a apartarlo de las ondas. El primero de ellos, el del 26 de junio, no fue en una emisora nazi, sino que consistió en una entrevista con Harry Flannery, el representante de la Columbia Broadcasting System, que mantenía aún sus corresponsales en Berlín. Wodehouse pu-

blicó también en el *Saturday Evening Post* un artículo escrito durante su cautiverio.

El artículo y los programas radiofónicos trataban sobre todo de las vivencias de Wodehouse mientras duró su confinamiento, pero incluían algunos comentarios sobre la guerra. He aquí algunos ejemplos:

> Nunca me ha interesado la política. Soy incapaz de exaltarme hasta tener sentimientos beligerantes. Siempre que estoy a punto de odiar algún país, conozco a algún tipo honrado. Salimos a tomar algo y olvido mis ideas o pensamientos combativos.

> Hace poco me vieron desfilar y tuvieron una gran idea; nos enviaron al manicomio del pueblo. Y he pasado allí cuarenta y dos semanas. Estar detenido tiene sus ventajas. Se frecuentan menos bares y uno puede ponerse al día con sus lecturas. Lo malo es que se pasa demasiado tiempo fuera de casa. Cuando vuelva con mi mujer, más me vale llevar una larga carta de presentación si no quiero tener problemas.

> Antes de la guerra siempre había estado modestamente orgulloso de ser inglés, pero ahora que he pasado unos meses residiendo en un barracón lleno de ingleses ya no estoy tan seguro… La única concesión que le pido a Alemania es que me dé una barra de pan, pida a los caballeros de los fusiles que hay en la puerta que miren hacia otro lado y me dejen a mí lo demás. A cambio, estoy dispuesto a entregarles la India y una colección firmada de mis libros, y

a revelarles el secreto de cocinar patatas en un radiador. La oferta estará vigente hasta el miércoles de la semana próxima.

El primer extracto causó un gran revuelo. También reprocharon a Wodehouse que utilizara (en la entrevista con Flannery) la frase «tanto si Inglaterra gana la guerra como si no la gana», y tampoco ayudó que describiera en otro programa las repulsivas costumbres de algunos prisioneros belgas con los que estaba detenido. Los alemanes lo grabaron y lo emitieron varias veces. Por lo visto apenas censuraron sus charlas, y le permitieron no solo bromear sobre las incomodidades del cautiverio, sino también observar que «todos los reclusos del campo de Trost creen fervientemente que Gran Bretaña acabará ganando la guerra». No obstante, la impresión general fue que no lo habían maltratado y que no le guardaba rencor a nadie.

Estas emisiones radiofónicas ocasionaron de inmediato un escándalo en Inglaterra. Hubo interpelaciones en el Parlamento, airados editoriales en la prensa y un alud de cartas de escritores, casi todas de repulsa, aunque uno o dos se atrevieron a sugerir que sería mejor esperar para hacer juicios de valor, y varios arguyeron que probablemente Wodehouse no fuese consciente de lo que estaba haciendo. El 15 de julio, la programación local de la BBC incluyó un virulento comentario de «Cassandra», del *Daily Mirror*, en el que acusaba a Wodehouse de haber «vendido a su país». Dicho comentario utilizaba gratuitamente expresiones como «colaboracionista» y «adoración al Führer». La principal acusación fue que Wodehouse había aceptado hacer propaganda proalemana para librarse de su cautiverio.

El comentario de «Cassandra» motivó algunas quejas, pero en conjunto parece haber intensificado el odio popular contra Wodehouse. Como consecuencia de todo ello, muchas bibliote-

cas ambulantes retiraron los libros de Wodehouse de sus anaqueles. He aquí un típico recorte de prensa:

> Veinticuatro horas después de oír el comentario de Cassandra, el columnista del *Daily Mirror*, el Consejo Municipal de Portadown (Irlanda del Norte) retiró los libros de P. G. Wodehouse de la biblioteca pública. El señor Edward McCann afirmó que las palabras de Cassandra habían sido decisivas a la hora de tomar la decisión. Wodehouse había dejado de tener gracia. (*Daily Mirror*).

Además, la BBC prohibió la emisión de las letras de canciones de Wodehouse, prohibición que duró varios años. A finales de 1944 seguían haciéndose peticiones en el Parlamento para que se juzgara a Wodehouse por traidor.

Hay un refrán que dice: «Calumnia que algo queda», y en el caso de Wodehouse las calumnias perduraron de un modo un tanto peculiar. Ha quedado la impresión de que las charlas de Wodehouse (aunque nadie recuerde lo que se dijo en ellas) demuestran que no solo era un traidor sino también un simpatizante del fascismo. Por entonces, varias cartas al director llegaron a asegurar que en sus libros podían identificarse «tendencias fascistas», y la acusación se ha repetido desde entonces. Enseguida intentaré analizar el ambiente intelectual de dichos libros, pero es importante subrayar que de lo único que puede acusarse a Wodehouse por los acontecimientos de 1941 es de estupidez. Lo verdaderamente interesante es cómo y por qué pudo ser tan estúpido. Cuando Flannery conversó con Wodehouse (liberado, pero aún bajo vigilancia) en el hotel Adlon en junio de 1941, enseguida se dio cuenta de que políticamente era un incauto, y mientras preparaban la entrevista tuvo que advertirle de que no realizara ciertos comentarios muy desafortunados, uno de los

cuales era ligeramente antirruso. El caso es que se le coló la frase «tanto si Inglaterra gana la guerra como si no la gana». Poco después de la entrevista, Wodehouse le contó que iba a participar en otro programa en la radio nazi, por lo visto sin pensar que sus actos pudieran tener ningún significado particular. Flannery comenta:[40]

> En ese momento era evidente que a Wodehouse lo estaban manipulando. Fue uno de los mayores éxitos publicitarios de los nazis, el primero con un enfoque humano… Plack (el ayudante de Goebbels) había ido a ver a Wodehouse al campo situado cerca de Gleiwitz, comprobó que el autor carecía de intuición política y tuvo una idea. Le propuso a Wodehouse que, a cambio de su liberación del campo de prisioneros, escribiera una serie de emisiones radiofónicas sobre sus vivencias; no habría censura y él mismo haría los programas. Al proponerle eso, Plack demostró conocerlo muy bien. Sabía que Wodehouse se burlaba de los ingleses en todos sus relatos y que pocas veces escribía de otra cosa, que seguía viviendo en la época de la que escribía y que no tenía ni idea de lo que era el nazismo ni de lo que representaba. Wodehouse fue su propio Bertie Wooster.

El cierre del trato entre Wodehouse y Plack parece ser una simple interpretación de Flannery. El acuerdo quizá fuese mucho más vago, y, a juzgar por los propios programas, la intención de Wodehouse al hacerlos fue seguir en contacto con su público y —la pasión dominante en cualquier comediante— hacerlo reír. Es evidente que no se trata de las afirmaciones de un colaboracionista al estilo de Ezra Pound o John Amery ni,

probablemente, de una persona capaz de entender la naturaleza del colaboracionismo. Al parecer, Flannery advirtió a Wodehouse de que realizar esos programas no sería muy inteligente, aunque tampoco insistió demasiado, y añade que Wodehouse (pese a que en uno de los programas se refiere a sí mismo como un ciudadano británico) se tenía por norteamericano. Había pensado en pedir la nacionalidad, aunque nunca había rellenado los papeles necesarios. Incluso llegó a decirle a Flannery: «Nosotros no estamos en guerra con Alemania».

Tengo delante una bibliografía de las obras de P. G. Wodehouse. Incluye unos cincuenta libros, pero sin duda está incompleta. Será mejor ser sincero y empezar reconociendo que hay muchos libros de Wodehouse, tal vez una cuarta o una tercera parte del total, que no he leído. De hecho, no es fácil leer toda la obra de un escritor popular que publica en ediciones baratas. No obstante, la he seguido con bastante asiduidad desde 1911, cuando yo tenía nueve años, y estoy familiarizado con su peculiar ambiente intelectual; un ambiente que, por supuesto, no se mantiene inalterable, aunque sufre pocos cambios a partir de 1925. En el pasaje del libro de Flannery que he citado más arriba, hay dos observaciones que llaman inmediatamente la atención de cualquier lector de Wodehouse. Una es que este «seguía viviendo en la época de la que escribía» y la otra, que el Ministerio de Propaganda nazi lo utilizó porque «se burlaba de los ingleses». La segunda afirmación se basa en un error sobre el que volveré enseguida, pero el otro comentario de Flannery es cierto, y explica en parte el comportamiento de Wodehouse.

La gente olvida a menudo que Wodehouse escribió sus mejores novelas hace mucho tiempo. En cierto sentido nos parece que tipifica la estupidez de los años veinte y treinta, pero, en realidad, las escenas y los personajes por los que es más recordado hicieron su aparición antes de 1925. Psmith apareció por

primera vez en 1909, después de que otros personajes anunciaran su llegada en los relatos del colegio. Blandings Castle, Baxter y el conde de Emsworth fueron introducidos en 1915. El ciclo Jeeves-Wooster empezó en 1919, aunque tanto Jeeves como Wooster habían hecho breves apariciones anteriormente, y Ukridge entró en escena en 1924. Si uno repasa la lista de los libros de Wodehouse a partir de 1902, se aprecian tres periodos bien definidos. El primero es el de las historias escolares. Incluye libros como *The Gold Bat, The Pothunters*, etcétera, y alcanza su cumbre en *Mike* (1909). *Psmith in the City*, publicado un año después, pertenece a esa categoría, aunque no tenga que ver directamente con la vida en el colegio. La siguiente es la época norteamericana. Por lo visto, Wodehouse vivió en Estados Unidos desde 1913 hasta 1920, y por un tiempo dio indicios de estar americanizándose, tanto en el estilo como en su punto de vista. Algunos relatos de *El hombre con dos pies izquierdos* (1917) parecen influenciados por O. Henry, y otros libros escritos en la época incluyen americanismos (por ejemplo, «combinado» en lugar de «whisky con soda») que un inglés no utilizaría normalmente *in propria persona*. En cualquier caso, casi todos los libros de esa época —*Psmith periodista, Una alhaja de niño, The Indiscretions of Archie, Piccadilly Jim* y algunos más— dependen del contraste entre las costumbres inglesas y las estadounidenses. Los personajes ingleses aparecen en un ambiente norteamericano o viceversa; hay algunos relatos puramente ingleses, pero casi ninguno puramente norteamericano. La tercera época podríamos llamarla «la de las mansiones de campo». A principios de los años veinte, Wodehouse debió de ganar mucho dinero, y sus personajes ascendieron de clase social, aunque los relatos de Ukridge constituyen una excepción. A partir de entonces, la típica ambientación es una mansión de campo, un lujoso piso de soltero o un caro club de golf. El atletismo esco-

lar de los primeros libros desaparece, el críquet y el rugby dejan paso al golf, y el elemento de farsa y sátira se vuelve más marcado. Sin duda muchos de los libros, como *Summer Lightning*, son comedias ligeras y no farsas en sentido estricto, pero los intentos de seriedad moral presentes en *Psmith periodista, Una alhaja de niño, El advenimiento de Bill, El hombre con dos pies izquierdos* y varios de los relatos ambientados en el colegio, desaparecen. Mike Jackson se ha convertido en Bertie Wooster. No obstante, la metamorfosis no resulta tan sorprendente, y una de las cosas que más llaman la atención en Wodehouse es su falta de evolución. Libros como *The Gold Bat* y *Tales of St. Austin*, escritos a principios del siglo XX, ya poseen ese ambiente familiar. Que en sus últimos libros se había convertido en una fórmula se nota en el hecho de que continuó escribiendo relatos sobre la vida de los ingleses pese a que estuvo viviendo en Hollywood y Le Touquet durante los dieciséis años previos a su cautiverio.

Mike, que hoy es difícil de encontrar en versión íntegra, debe de ser uno de los mejores relatos frívolos de colegiales en lengua inglesa. Pero, aunque se trate en gran parte de una farsa, no es una sátira sobre los colegios privados, y *The Gold Bat, The Pothunters,* etcétera, lo son aún menos. Wodehouse se educó en Dulwich, y luego trabajó en un banco y se inició en la escritura de novelas tras dedicarse al periodismo barato. Es evidente que durante muchos años siguió «obsesionado» con su antiguo colegio y que detestó el trabajo nada novelesco y el ambiente de clase media baja en que se encontró inmerso. En los primeros relatos, el glamour de la vida en los colegios privados (los partidos entre las residencias, los tutores, los tés junto al fuego, etcétera) está dibujado con trazo grueso, y el código moral de «seguir las reglas de juego» se acepta sin demasiadas reservas. Wrykyn, el colegio privado imaginario de Wodehouse, es más elegante que Dulwich, y uno tiene la impresión de que, entre *The Gold Bat*

(1904) y *Mike* (1909), Wrykyn se ha vuelto más caro y se ha alejado de Londres. Desde el punto de vista psicológico, el libro más revelador de la primera época de Wodehouse es *Psmith in the City*. El padre de Mike Jackson ha perdido todo su dinero y este, como el propio Wodehouse, se ve obligado a aceptar un trabajo mal pagado de subordinado en un banco. Psmith tiene un empleo similar, aunque no por necesidades económicas. Tanto este libro como *Psmith periodista* (1915) son atípicos en el sentido de que muestran cierta conciencia política. En esta época Psmith decide declararse socialista —para él y, sin duda, para Wodehouse, eso significa poco más que no hacer distinciones sociales—, y en una ocasión los dos muchachos asisten a un mitin al aire libre en Clapham Common y van a tomar el té con un anciano orador socialista, cuya casa humilde pero pulcra está descrita con bastante precisión. Sin embargo, el rasgo más sorprendente del libro es la incapacidad de Mike para desprenderse del ambiente del colegio. Acepta el trabajo sin fingir el menor entusiasmo, y su deseo principal no es, como sería de esperar, encontrar un trabajo más útil e interesante, sino simplemente jugar al críquet. Cuando tiene que buscar alojamiento, decide instalarse cerca de Dulwich, porque así estará cerca de un colegio y podrá oír el agradable sonido del bate al golpear la pelota. El clímax del libro llega cuando Mike tiene la oportunidad de jugar en un partido del condado y no va a trabajar para poder hacerlo. La clave está en que Wodehouse simpatiza con Mike; de hecho, se identifica con él, pues está claro que Mike guarda con Wodehouse la misma relación que Julien Sorel con Stendhal. No obstante, creó otros muchos héroes esencialmente parecidos; por los libros de esta época y la siguiente pasan toda una serie de jóvenes para los que hacer deporte y «mantenerse en forma» representan una vida laboral suficiente. Wodehouse es casi incapaz de imaginar un trabajo deseable. Lo mejor es te-

ner dinero propio o, si eso es imposible, encontrar una sinecura. El protagonista de *Algo fresco* (1915) escapa del periodismo de tercera convirtiéndose en el entrenador personal de un millonario dispéptico, y lo considera un avance desde el punto de vista no solo financiero, sino también moral.

En los libros de la tercera época no hay narcisismo ni interludios serios, pero la moraleja implícita y el trasfondo social han cambiado mucho menos de lo que podría parecer a primera vista. Si comparamos a Bertie Wooster con Mike, o incluso con los entrenadores de rugby de los primeros relatos de colegio, vemos que la única diferencia real entre ellos es que Bertie es más rico y más perezoso. Sus ideales serían casi los mismos, pero no logra estar a la altura. Archie Moffam, en *The Indiscretions of Archie* (1921), es un tipo intermedio entre Bertie y los primeros protagonistas; es un idiota, pero también es honrado, amable, atlético y valeroso. De principio a fin, Wodehouse da por sentado el código de comportamiento de colegio privado, con la diferencia de que en su época posterior, más sofisticada, prefiere describir a sus personajes quebrantándolo o siguiéndolo en contra de su voluntad:

> —¡Bertie! ¿No irás a dejar tirado a un amigo?
>
> —Sí.
>
> —Pero fuimos juntos al colegio, Bertie.
>
> —Me da igual.
>
> —¡Nuestro antiguo colegio, Bertie, nuestro antiguo colegio!
>
> —¡Demontres! Está bien.

Bertie, un don Quijote comodón, no tiene el menor interés en cargar contra molinos de viento, pero no se le pasa por la cabeza negarse cuando el honor le llama. La mayoría de los perso-

najes que Wodehouse quiere hacer pasar por simpáticos son parásitos y algunos, sencillamente imbéciles, pero muy pocos podrían ser descritos como inmorales. Incluso Ukridge es más un visionario que un sinvergüenza. El más inmoral, o más bien amoral, de los personajes de Wodehouse es Jeeves, que sirve de contrapunto a la altura de miras de Bertie Wooster y tal vez simbolice la extendida creencia inglesa de que la inteligencia y la falta de escrúpulos son casi lo mismo. El hecho de que en ninguno de sus libros haya nada remotamente parecido a una broma de carácter sexual, demuestra hasta qué punto Wodehouse se aferra a la moralidad convencional. Para un escritor satírico es un sacrificio enorme. No solo no hay chistes verdes, sino que apenas hay situaciones comprometidas; los asuntos de cuernos se evitan casi por completo. La mayoría de los libros, claro está, incluyen un «lío amoroso», pero siempre con un tono de comedia ligera; el amorío, con sus complicaciones y sus escenas idílicas, sigue y sigue, pero, como suele decirse, «no pasa nada». Resulta elocuente que Wodehouse, por naturaleza un escritor satírico, colaborase en más de una ocasión con Ian Hay, un escritor cómico-serio y un exponente (véase *Pip*, etcétera) de la tradición del «inglés de vida decente y ordenada» en sus extremos más absurdos.

En *Algo fresco*, Wodehouse había descubierto las posibilidades cómicas de la aristocracia inglesa y, en consecuencia, siguió toda una serie de barones, condes y demás nobles ridículos, aunque no despreciables. Eso tuvo el extraño efecto de que fuera de Inglaterra se considerara a Wodehouse un agudo satírico de la sociedad inglesa. De ahí la frase de Flannery de que Wodehouse «se burlaba de los ingleses», pues es la impresión que probablemente causase en los lectores alemanes o incluso estadounidenses. Una vez, tras la emisión de los programas de Berlín, hablé con un joven nacionalista indio que defendía acalora-

damente a Wodehouse. Daba por sentado que Wodehouse se había pasado al enemigo, tal como desde su punto de vista había que hacer. Pero lo que más me interesó fue comprobar que consideraba a Wodehouse un escritor antibritánico que había hecho una gran labor al mostrar a la aristocracia británica tal como era en realidad. Se trata de un error que no cometería ningún inglés y un buen ejemplo del modo en que los libros, y sobre todo los libros humorísticos, pierden sus matices cuando los lee un público extranjero. Pues es evidente que Wodehouse no solo no es antibritánico, sino que ni siquiera se opone a la clase alta. Al contrario, toda su obra está trufada de un esnobismo inocuo y anticuado. Del mismo modo que cualquier católico inteligente puede darse cuenta de que las blasfemias de Baudelaire o James Joyce no causan un verdadero daño a la fe católica, cualquier lector inglés se da cuenta de que, al crear personajes como Hildebrand Spencer Poyns de Burgh John Hanneyside Coombe-Crombie, decimosegundo conde de Dreever, Wodehouse no está atacando la jerarquía social. De hecho, nadie que despreciara de verdad los títulos nobiliarios escribiría tanto sobre ellos. La actitud de Wodehouse acerca del sistema social inglés es la misma que respecto al código moral del colegio privado, una aparente frivolidad que encubre una aceptación irreflexiva del mismo. El conde de Emsworth es gracioso porque un conde debería ser más digno, y la desvalida dependencia de Bertie Wooster respecto de Jeeves es graciosa en parte porque un criado no debería ser superior a su amo. Un lector estadounidense podría confundir a esos personajes, y a otros parecidos, con agresivas caricaturas porque tiende de por sí a la anglofobia y todos se corresponden con sus ideas preconcebidas sobre una aristocracia decadente. Bertie Wooster, con sus polainas y su bastón, es un típico inglés de opereta. Pero cualquier inglés comprende que Wodehouse lo presenta como una figura simpá-

tica, y que su verdadero pecado ha sido retratar a las clases altas inglesas de un modo mucho más amable de como son en realidad. En todos sus libros esquiva determinados problemas. Casi sin excepción, sus jóvenes adinerados son sociables y despreocupados, no avariciosos; el tono lo marca Psmith, que conserva su apariencia de clase alta, pero salva las distancias sociales llamando a todo el mundo «compañero».

Sin embargo, hay otro detalle importante acerca de Bertie Wooster: lo anticuado que está. Creado alrededor de 1917, Bertie pertenece en realidad a una época anterior. Es el típico «lechuguino» de antes de 1914, celebrado en canciones como «Gilbert the Filbert» o «Reckless Reggie of the Regent's Palace». El tipo de vida sobre la que prefiere escribir Wodehouse, la vida del «miembro de club» o del «hombre de ciudad», el joven elegante que se pasa la mañana en Piccadilly con un bastón bajo el brazo y un clavel en el ojal, apenas sobrevivió a los años veinte. Resulta elocuente que Wodehouse publicase en 1936 un libro titulado *Jovencitos con botines*. Porque ¿quién usaba polainas en esa época? Hacía diez años que estaban pasadas de moda. Pero el «lechuguino» tradicional, el «Piccadilly John», debía llevar polainas, al igual que los chinos de las pantomimas tienen que llevar coleta. Un escritor humorístico no tiene por qué mantenerse al día, y tras dar con un filón o dos, Wodehouse siguió explotándolos con una regularidad que sin duda le resultaba especialmente fácil porque no volvió a poner el pie en Inglaterra en los dieciséis años que precedieron a su cautiverio. Había perfilado su retrato de la sociedad inglesa antes de 1914, y era un cuadro ingenuo, tradicional y en el fondo lleno de admiración. Tampoco llegó a americanizarse del todo. Como he señalado, en los libros de la segunda época aparecen bastantes americanismos, pero Wodehouse siguió siendo lo suficientemente inglés como para que el habla de los estadounidenses le pareciera una

novedad divertida y un tanto sorprendente. Le encanta incluir alguna que otra frase en el inglés genuino de Wardour Street («Con un gemido Ukridge me pidió prestados cinco chelines y puso pies en polvorosa»), y expresiones como «a piece of cheese» («pan comido») o «bust him on the noggin» («le atizó un sopapo») cumplen esa función. Pero eso ya se había hecho antes de que él estableciera sus contactos en Estados Unidos, y el uso de frases escogidas es un recurso de los escritores ingleses que se remonta a Fielding. Tal como ha señalado John Hayward[41], Wodehouse le debe mucho a su conocimiento de la literatura inglesa y, sobre todo, a Shakespeare. Es evidente que sus libros no están dirigidos a un público intelectual, sino a uno con una educación tradicional. Cuando dice, por ejemplo, que alguien soltó un suspiro parecido al que debió de soltar Prometeo cuando el buitre se presentó a almorzar, está dando por sentado que sus lectores conocen en parte la mitología griega. En sus primeros tiempos, es probable que admirase a escritores como Barry Pain, Jerome K. Jerome, W. W. Jacobs, Kipling y F. Anstey, y se ha mantenido más fiel a ellos que a los chispeantes escritores cómicos estadounidenses como Ring Lardner o Damon Runyan. En su entrevista radiofónica con Flannery, Wodehouse se preguntaba si «la Inglaterra y los ingleses de los que escribo sobrevivirán después de la guerra», sin darse cuenta de que en realidad hacía tiempo que ya no existían. «Seguía viviendo en la época de la que escribía», dice Flannery, refiriéndose probablemente a los años veinte. Pero en realidad se trataba de la época eduardiana, y a Bertie Wooster, si de verdad existió, lo mataron en torno a 1915.

Si se acepta mi análisis de la mentalidad de Wodehouse, la idea de que en 1941 ayudó conscientemente a la maquinaria de propaganda nazi se vuelve insostenible e incluso ridícula. Tal vez lo indujeran a emitir los programas con la promesa de libe-

rarlo antes (de todos modos lo habrían liberado a los pocos meses, al cumplir los sesenta años), pero resulta imposible que comprendiera que al hacerlo perjudicaría los intereses británicos. Como he intentado demostrar, su perspectiva moral ha seguido siendo la de un alumno de un colegio privado, y, según el código de los colegios privados, la traición en tiempos de guerra es el pecado más imperdonable. Pero ¿cómo pudo no darse cuenta de que lo que estaba haciendo sería una victoria propagandística para los alemanes y le acarrearía un aluvión de críticas? Para responder a esta pregunta es necesario tener en cuenta dos cosas. La primera, por lo que podemos juzgar a partir de su obra impresa, es su absoluta falta de conciencia política. Es absurdo hablar de «tendencias fascistas» en sus libros. Ninguna tendencia es posterior a 1918. En toda su obra hay una vaga e incómoda percepción del problema de la distinción de clases, y desperdigadas aquí y allá, en escritos de diversos periodos, hay indoctas aunque amistosas alusiones al socialismo. En *The Heart of a Goof* (1926) hay una historia bastante tonta sobre un novelista ruso, que parece inspirada en la lucha de facciones que estaba teniendo lugar en la URSS. Pero las referencias al sistema soviético son totalmente frívolas y, para los cánones de la época, no demasiado hostiles. Hasta ahí llega la conciencia política de Wodehouse. Que yo sepa, en ninguna parte utiliza siquiera las palabras «fascismo» o «nazismo». En los círculos izquierdistas —de hecho, en cualquier círculo «ilustrado»—, aparecer en una emisora nazi, o tener la menor relación con los nazis, habría resultado escandaloso tanto antes como durante la guerra. Pero esa fue una actitud desarrollada a lo largo de casi un decenio de lucha ideológica contra el fascismo. Es necesario recordar que la mayor parte del pueblo británico asistió impasible a dicha lucha hasta finales de 1940. Abisinia, España, China, Austria, Checoslovaquia y toda una larga serie de crímenes y agresiones ha-

bían pasado sin dejar huella en la conciencia de la gente, que a lo sumo las había considerado luchas entre extranjeros que no eran «asunto nuestro». Puede explicarse la ignorancia general alegando que el inglés corriente pensaba que el «fascismo» era algo exclusivamente italiano y se quedaba perplejo cuando se aplicaba esa misma palabra a Alemania. Y no hay nada en los escritos de Wodehouse que dé a entender que estaba mejor informado de la política, o más interesado en ella, que la mayor parte de sus lectores.

Lo segundo que conviene recordar es que a Wodehouse lo capturaron justo cuando la guerra llegaba a su fase crítica. Hoy lo hemos olvidado, pero hasta ese momento los sentimientos acerca de la guerra habían sido notablemente tibios. Apenas había discusión, el Gobierno Chamberlain era impopular, eminentes populistas como Lloyd George y Bernard Shaw insinuaban que debíamos firmar cuanto antes la paz aunque fuese a costa de transigir, y los sindicatos y numerosas facciones del Partido Laborista en todo el país aprobaban resoluciones antibelicistas. Luego, por supuesto, las cosas cambiaron. Se rescató a duras penas al ejército en Dunkerque, se produjo la caída de Francia, Gran Bretaña se quedó sola, las bombas llovieron sobre Londres y Goebbels anunció que había que «reducir Gran Bretaña a la degradación y la pobreza». A mediados de 1941, el pueblo británico sabía a lo que se enfrentaba y los ánimos contra el enemigo estaban mucho más exaltados. Sin embargo, Wodehouse había permanecido preso todo el año anterior, y por lo visto sus captores lo habían tratado razonablemente bien. Se había perdido el punto de inflexión de la guerra, y en 1941 reaccionó como si estuviese en 1939. No fue el único. En varias ocasiones, los alemanes emitieron programas de radio con soldados británicos a quienes habían hecho prisioneros, y algunos hicieron comentarios al menos tan carentes de tacto como los

de Wodehouse. Incluso un colaboracionista descarado como John Amery despertó después mucha menos indignación que Wodehouse.

Pero ¿por qué? ¿Por qué unos cuantos comentarios bastante estúpidos pero inofensivos hechos por un novelista de edad avanzada provocaron semejante escándalo? Probablemente haya que buscar la respuesta en los sucios requisitos de la guerra propagandística.

Hay un detalle de los programas radiofónicos de Wodehouse que sin duda es muy significativo: la fecha. A Wodehouse lo liberaron dos o tres días antes de la invasión de la URSS, y en un momento en que los altos cargos del Partido Nazi sabían a todas luces que dicha invasión era inminente. Era de vital importancia mantener a Estados Unidos fuera de la guerra el mayor tiempo posible, y, de hecho, en esa misma época la actitud de Alemania hacia Estados Unidos se volvió más conciliatoria que nunca. Los alemanes difícilmente podían esperar derrotar a Rusia, Gran Bretaña y Estados Unidos al mismo tiempo, pero si lograban eliminar deprisa a Rusia —y presumiblemente contaban con ello—, los norteamericanos tal vez no llegasen a intervenir. La liberación de Wodehouse fue solo un movimiento menor, pero también un gesto muy eficaz hacia los aislacionistas norteamericanos. Era muy conocido en Estados Unidos, y también era popular —o eso creían los alemanes— entre el público anglófobo como caricaturista del inglés idiota con sus polainas y su monóculo. Ante el micrófono seguro que dañaría de un modo u otro el prestigio británico, y al mismo tiempo su liberación demostraría que los alemanes eran unos buenos tipos que sabían tratar con caballerosidad a sus enemigos. Es probable que esos fuesen sus cálculos, aunque el hecho de que los programas duraran solo una semana parece indicar que no cumplió del todo sus expectativas.

En el bando británico estaban haciendo cálculos similares pero opuestos. En los dos años siguientes a Dunkerque, la moral británica dependió en gran medida de la sensación de que no solo se estaba librando una guerra por la democracia, sino también una guerra que la gente corriente tenía que ganar con su propio esfuerzo. Las clases altas habían quedado desacreditadas por la política de apaciguamiento y los desastres de 1940, y parecía estar produciéndose un proceso de equiparación social. El patriotismo y los sentimientos de izquierdas estaban ligados en la imaginación popular, y numerosos periodistas se aseguraron de subrayar ese vínculo. Los programas radiofónicos de Priestley en 1940 y los artículos de «Cassandra» en el *Daily Mirror* son buenos ejemplos de la propaganda demagógica que triunfaba en la época. En ese ambiente, Wodehouse se convirtió en el cabeza de turco ideal. La idea general era que los ricos eran traicioneros, y Wodehouse, como «Cassandra» se encargó de subrayar insistentemente en su programa, era rico. Además, era el típico rico al que se podía atacar con impunidad y sin poner en peligro la estructura de la sociedad. Acusar a Wodehouse no era como denunciar, digamos, a Beaverbrook. Un simple novelista, por cuantiosos que sean sus ingresos, no pertenece a la clase dominante. Aunque sus ingresos ronden las cincuenta mil libras al año, solo exteriormente tiene la apariencia de un millonario. Es un advenedizo con suerte que ha ganado una fortuna —por lo general muy poco duradera— como el ganador del Derby de Calcuta. Por tanto, la indiscreción de Wodehouse se convirtió en una buena excusa para la propaganda, una oportunidad de «denunciar» a un parásito adinerado sin llamar la atención sobre los parásitos que de verdad importaban.

En las circunstancias desesperadas de la época era excusable enfadarse por lo que hizo Wodehouse, pero seguir acusándolo tres o cuatro años después —y, lo que es más, dejar que perdure

la impresión de que actuó conscientemente— ya no lo es. Pocas cosas han sido moralmente más repugnantes en esta guerra que la actual persecución de traidores y colaboracionistas. En el mejor de los casos, consiste en el castigo de los culpables por los culpables. En Francia se persigue a los soplones de poca monta —los agentes de policía, los gacetilleros, las mujeres que se acostaban con soldados alemanes— mientras los peces gordos escapan sin excepción. En Inglaterra, las diatribas más airadas contra los colaboracionistas las pronuncian conservadores que en 1938 ponían en práctica el apaciguamiento y comunistas que lo defendían en 1940. He intentado demostrar que el desdichado Wodehouse se convirtió en el *corpus vile* de un experimento propagandístico, solo porque el éxito y el exilio le habían permitido quedarse anclado mentalmente a la era eduardiana, y sugiero que ya va siendo hora de dar el incidente por concluido. Si a Ezra Pound lo detienen las autoridades estadounidenses y lo fusilan, su reputación como poeta perdurará cientos de años; y en el caso de Wodehouse, si lo obligamos a retirarse a Estados Unidos y a renunciar a la nacionalidad británica, acabaremos avergonzándonos de nosotros mismos. Si lo que queremos es castigar a quienes debilitaron la moral nacional en un momento crítico, hay otros culpables más próximos y a los que vale más la pena perseguir.

Libros malos buenos
Tribune, 2 de noviembre de 1945

No hace mucho, un editor me encargó escribir una introducción para una reimpresión de una novela de Leonard Merrick. Esta editorial, según parece, va a volver a publicar una larga serie de novelas menores —y, en parte, olvidadas— del siglo XX. Es un servicio valioso en estos días de escasez de libros, y casi me da envidia la persona cuyo trabajo vaya a ser andar inspeccionando las cajas de tres peniques a la caza de ejemplares de las lecturas favoritas de su niñez.

Un tipo de libro que parece que apenas hagamos en estos tiempos, pero que florecía abundantísimo a finales del siglo XIX y comienzos del XX, es lo que Chesterton llamaba el «libro malo bueno», es decir, el tipo de libro que no tiene pretensiones literarias, pero que se mantiene legible cuando producciones más serias han sucumbido. Libros de este estilo sin duda eminentes son *Raffles* y las historias de Sherlock Holmes, que han seguido en su sitio cuando innumerables «novelas sociales», «documentos humanos» y «terribles denuncias» de esto o lo otro han caído en un justo olvido. (¿Quién se conserva mejor, Conan Doyle o Meredith?). Casi en la misma categoría incluyo las primeras historias de R. Austin Freeman —*The Singing Bone, El ojo de Osiris* y otras—, el *Max Carrados* de Ernest Bramah y, bajando un poco el listón, la novela de suspense tibetana de Guy Boothby *El doctor Nikola*, una especie de versión de patio de colegio de los *Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie* de Huc, a

cuyo lado una visita real a Asia central probablemente resultase un deprimente anticlímax.

Pero, aparte de las novelas de suspense, estaban los escritores cómicos menores de la época. Por ejemplo, Pett Ridge —aunque reconozco que sus obras largas ya no se leen igual—, E. Nesbit (*Los buscadores de tesoros*), George Birmingham —que estaba bien siempre que dejase a un lado la política—, el Binstead pornográfico (el «Pitcher» del *Pink 'Un*) y, si podemos incluir libros estadounidenses, las historias de Penrod de Booth Tarkington. Un punto por encima de la mayoría de ellos estaba Barrie Pain. Supongo que algunos de los escritos cómicos de Pain seguirán editándose, pero a quienquiera que se tope con él le recomiendo el que hoy debe de ser un libro muy difícil de encontrar, *The Octave of Claudius*, un brillante ejercicio en lo macabro. Algo después en el tiempo estaba Peter Blundell, que escribió en la vena de W. W. Jacobs sobre las ciudades portuarias del Lejano Oriente y a quien, bastante incomprensiblemente, parece que se ha olvidado, a pesar de haberlo ensalzado en letra impresa H. G. Wells.

Sin embargo, todos los libros de que vengo hablando son literatura claramente «de evasión». Constituyen zonas gratas del recuerdo, rincones apacibles donde la mente puede ramonear de vez en cuando, pero no pueden pretender tener mayor relación con la vida real. Hay otro tipo de libro malo bueno que tiene un planteamiento más serio y que, a mi juicio, nos revela algo sobre la naturaleza de la novela y los motivos de su actual decadencia. A lo largo de los últimos cincuenta años ha habido toda una serie de escritores —algunos siguen escribiendo— a los que es realmente imposible llamar «buenos» según ningún criterio estrictamente literario, pero que son novelistas natos y da la impresión de que alcanzan la sinceridad, en parte, porque no los inhibe el buen gusto. En esta categoría incluyo al propio

Leonard Merrick, a W. L. George, a J. D. Beresford, a Ernest Raymond, a May Sinclair y, en un nivel inferior pero, aun así, esencialmente similar, a A. S. M. Hutchinson.

La mayoría han sido escritores prolíficos, y su producción ha tenido, lógicamente, una calidad variable. De cada uno se me ocurren uno o dos libros extraordinarios. Por ejemplo, de Merrick, la *Cynthia*; de J. D. Beresford, *A Candidate for Truth*; de W. L. George, el *Caliban*; de May Sinclair, *The Combined Maze*, y de Ernest Raymond, *We, the Accused.* En cada uno de estos libros el autor ha sabido identificarse con sus personajes imaginarios, compartir sus sentimientos y mover a la empatía hacia ellos, con un tipo de olvido de sí mismo al que gente más avisada tendría dificultades para llegar. Sacan a la luz el hecho de que el refinamiento intelectual puede ser una desventaja para un narrador, al igual que lo sería para un cómico de teatro de variedades.

Tomemos, por ejemplo, *We, the Accused*, de Ernest Raymond, una historia de asesinato especialmente sórdida y convincente, a buen seguro basada en el caso Crippen. Yo creo que gana muchísimo del hecho de que el autor es consciente solo en parte de la vulgaridad patética de las personas sobre las que está escribiendo, y por eso no las desprecia. Puede que gane incluso —al igual que *Una tragedia americana,* de Theodore Dreiser— por el modo tosco, recargado, en que está escrito; cada detalle va sumándose al anterior sin casi intento de seleccionar, y entretanto, poco a poco, va ganando cuerpo un sentimiento de crueldad terrible, extenuante. Lo mismo pasa con *A Candidate for Truth*. Aquí no tenemos la misma tosquedad, pero sí la misma capacidad de tomarse en serio los problemas de la gente común. Ocurre igualmente con *Cynthia* y, como mínimo, con la parte primera de *Caliban*. La mayor parte de lo que W. L. George escribió era una basura deplorable, pero en este libro concre-

to, basado en la trayectoria de Northcliffe, consiguió algunas imágenes inolvidables y precisas de la vida de la clase media-baja londinense. La obra tiene partes probablemente autobiográficas, y una de las ventajas de los escritores malos buenos es su falta de pudor al adentrarse en el género autobiográfico. La exhibición y la autocompasión son la ruina del novelista, pero, si las teme en exceso, su don creativo puede resentirse.

La existencia de la literatura mala buena —el hecho de que uno pueda divertirse, entusiasmarse o incluso conmoverse con libros que su intelecto sencillamente se niega a tomarse en serio — es un recordatorio de que el arte no es lo mismo que la elucubración. Supongo que cualquier prueba diseñada al efecto mostraría que Carlyle era un hombre más inteligente que Trollope. Sin embargo, Trollope se ha mantenido legible y Carlyle no; tan perspicaz que era, y ni se le pasó por la cabeza escribir en un inglés sencillo y claro. En los novelistas, casi tanto como en los poetas, la conexión entre inteligencia y fuerza creativa es difícil de determinar. Un novelista bueno puede ser un prodigio de autodisciplina como Flaubert, o un despatarre intelectual como Dickens. Talento suficiente para fabricar docenas de escritores medios hay vertido en las supuestas novelas de Wyndham Lewis; por ejemplo, *Tarr* o *Snooty Baronet*. Sin embargo, sería una tarea agotadora leer de principio a fin uno de estos libros. Está ausente de ellos cierta propiedad indefinible, una especie de vitamina literaria, presente incluso en *If Winter Comes*.

El ejemplo máximo de libro «malo bueno» puede que sea *La cabaña del tío Tom*. Es un libro involuntariamente disparatado, lleno de sucesos melodramáticos ridículos, pero es también profundamente conmovedor y esencialmente verdadero; es complicado decir qué rasgo prima sobre el otro. Pero *La cabaña del tío Tom,* a fin de cuentas, está intentando ser serio y tratar del mundo real. ¿Qué pasa con los escritores abiertamente escapis-

tas, los suministradores de intrigas y humor «ligero»? ¿Qué pasa con *Sherlock Holmes, Vice Versa, Drácula, Helen's Babies* o *Las minas del rey Salomón*? Son todos libros directamente absurdos, libros que uno se ríe antes de ellos que no con, y que apenas se tomaban en serio sus propios autores; no obstante, han sobrevivido, y probablemente seguirán haciéndolo. Todo lo que podemos decir es que, si la civilización sigue siendo de tal forma que uno necesite distracción de tanto en tanto, la literatura «ligera» tiene reservado su lugar; también, que existe algo así como un talento bruto, o un don innato, que puede tener más capacidad de pervivencia que la erudición o la fuerza intelectual. Hay canciones de teatro de variedades que son mejores poemas que tres cuartas partes de lo que se incluye en las antologías:

> *Ven donde el alpiste es más barato*,
> *ven donde en los vasos cabe más*,
> *ven donde el jefe es un tío estupendo*.
> *¡Vente al bar de la esquina!*[42]

O también:

> *Dos lindos ojos negros*:
> *¡Madre, qué sorpresa!*
> *Llamaban a uno que no era el que creían*,
> *¡dos lindos ojos negros!*[43]

Preferiría de lejos haber escrito cualquiera de estos antes que, pongamos por caso, «The Blessed Damozel» o «Love in the Valley». Y, asimismo, apostaría a que *La cabaña del tío Tom* sobrevive a las obras completas de Virginia Woolf o George Moore, si bien no conozco ninguna prueba estrictamente literaria con la que poder esclarecer de qué depende la superioridad.

Libros frente a cigarrillos
Tribune, 8 de febrero de 1946

Hace un par de años, un amigo mío, director de un periódico, estaba vigilando incendios con los obreros de una fábrica. Se pusieron a hablar de este periódico, que la mayoría de ellos leían y aprobaban, pero cuando mi amigo les preguntó qué pensaban de la sección de libros, la respuesta que recibió fue: «No pensarás que leemos esas cosas, ¿no? ¡Pero si la mitad del tiempo os lo pasáis hablando de libros que cuestan doce chelines y medio! ¡Los tíos como nosotros no nos podemos gastar ese dinero en un libro!». Eran hombres, me dijo, que no tenían ningún problema en gastarse varias libras en una escapada a Blackpool.

Esta idea de que comprar o incluso leer libros es una afición cara fuera del alcance de la gente común, está tan extendida que merece la pena examinarla detenidamente. Cuánto cuesta exactamente leer, en peniques por hora, es difícil de cuantificar, pero he empezado por hacer inventario de mis libros y calcular el coste total. Tras tomar en cuenta otros gastos diversos, puedo estimar de forma bastante aproximada mi desembolso total de los últimos quince años.

Los libros que he contado y tasado son los que tengo aquí, en mi piso. Dispongo de una cantidad similar almacenada en otro lugar, por lo que debería multiplicar por dos la cifra final para obtener el total. No he incluido cosas sueltas, como pruebas de corrección, volúmenes desastrados, ediciones baratas con

tapas de papel, panfletos o revistas, a no ser que estuviesen encuadernadas en forma de libro. Ni tampoco he incluido ese tipo de libros sin valor —antiguos libros de texto y demás— que se acumulan en el fondo de los armarios. Solo he tenido en cuenta aquellos que he adquirido voluntariamente, o habría adquirido voluntariamente, y que tengo la intención de conservar. En esta categoría, he hallado que tengo 442 libros, adquiridos de la forma siguiente:

Comprados (principalmente de segunda mano)	 251
Recibidos como regalo o comprados con vales	 33
Ejemplares para reseñar y ejemplares de cortesía .	 143
Prestados y no devueltos	 10
En préstamo temporal	 5
TOTAL	442

Vayamos ahora a la forma de tasarlos. Los libros que he comprado los he catalogado al precio completo, con toda la exactitud con que he podido determinarlo. También he incluido al precio completo los libros que me han regalado, así como los que he tomado prestados temporalmente y los que no he devuelto. Esto se debe a que las entradas y salidas de libros regalados, prestados y robados más o menos se anulan mutuamente. Poseo libros que, en sentido estricto, no me pertenecen; pero mucha otra gente también tiene libros míos, de modo que podemos considerar que los ejemplares por los que no he pagado nada se compensan con los que he pagado pero ya no poseo.

Por otro lado, los ejemplares para reseñar y los de cortesía los he tasado a la mitad de su precio. Esto es más o menos lo que habría pagado por ellos de segunda mano, y en su mayoría son libros que, en el caso de haberlos comprado, solo los habría adquirido en una librería de viejo. En cuanto a los precios, algunas veces he tenido que recurrir a las suposiciones, pero mis cifras no andarán muy desencaminadas. Los costes fueron los siguientes:

	libras	chelines	peniques
Comprados	36	9	0
Regalos	10	10	6
Ejemplares para reseñar, etc.	25	11	9
Prestados y no devueltos	4	16	9
En préstamo	3	10	6
Estantes	2	0	0
TOTAL	82	17	6

Sumándole el lote de libros que tengo en otra parte, parece que poseo, en conjunto, cerca de 900 libros, con un coste total de 165 libras y 15 chelines. Esto es lo que he acumulado en unos quince años; más, en realidad, dado que algunos son de mi niñez, pero pongamos que son quince años. Sale a 11 libras con un chelín al año, pero hay otros costes que habría que añadir para calcular el total de mis gastos de lectura. El más alto sería el destinado a periódicos y revistas, y creo que 8 libras al año sería una cifra razonable. Estas 8 libras corresponderían al precio de dos diarios matutinos, uno vespertino, dos periódicos

dominicales, una revista semanal y una o dos mensuales. Esto hace ascender el total hasta las 19 libras con un chelín, pero para hallar la suma total hay que efectuar algún cálculo a ojo. Evidentemente, a menudo gastamos dinero en libros sin que quede luego nada que dé cuenta de ello. Están las suscripciones a la biblioteca, y también esos libros, principalmente de Penguin y otras ediciones baratas, que compramos y luego perdemos o tiramos. Sin embargo, teniendo en cuenta el resto de las cifras, parece que bastaría con sumar 6 libras anuales para incluir los costes de este tipo. De modo que mis gastos totales de lectura a lo largo de los últimos quince años rondarían las 25 libras anuales.

Veinticinco libras al año parecen mucho dinero hasta que empezamos a compararlo con otro tipo de gastos. Son aproximadamente 9 chelines con 9 peniques semanales, y 9 chelines con 9 peniques equivalen hoy en día a unos 83 cigarrillos (Player's); incluso antes de la guerra, solo nos habrían llegado para menos de 200 cigarrillos. Con los precios tal y como están ahora, gasto mucho más en tabaco de lo que gasto en libros. Fumo seis onzas a la semana, a media corona la onza, lo que hace un total de casi 40 libras anuales. Incluso antes de la guerra, cuando ese mismo tabaco costaba 8 peniques la onza, me gastaba más de 10 libras al año. Y si añado también una media de una pinta de cerveza al día, a 6 peniques cada una, estas dos cosas juntas me debían de costar cerca de 20 libras anuales. Seguramente, no estaba muy por encima de la media nacional. En 1938, la gente de este país se gastaba casi 10 libras por cabeza al año en alcohol y tabaco; sin embargo, el 20 por ciento de la población eran niños menores de quince años y otro 40 por ciento eran mujeres, de modo que el fumador y bebedor promedio debía de gastarse mucho más que esas 10 libras. En 1944, el gasto anual por cabeza en estos dos productos pasaba de las 23 libras.

Si tenemos en cuenta, como antes, la proporción de mujeres y niños, 40 libras sería una cifra per cápita razonable. Con 40 libras al año se podrían comprar más o menos un paquete de Woodbines al día y media pinta de *mild ale* seis veces por semana; no es una asignación extraordinaria. Por descontado, todos los precios se han incrementado, incluido el de los libros; pero, aun así, da la impresión de que el gasto de leer, incluso si pagamos por los libros en lugar de tomarlos prestados y compramos una cantidad bastante alta de periódicos, no asciende a una cifra superior al gasto conjunto de fumar y beber.

Es difícil establecer una relación entre el precio de los libros y el valor que uno extrae de ellos. «Libros» incluye novelas, poesía, libros de texto, obras de referencia, tratados de sociología y muchas cosas más, y la extensión y el precio no se corresponden la una con el otro, en particular si uno acostumbra a comprar libros de segunda mano. Podemos gastarnos 10 chelines en un poema de 500 versos y apenas medio chelín en un diccionario que consultaremos en los ratos muertos a lo largo de un periodo de veinte años. Hay libros que leemos una y otra vez, libros que pasan a formar parte de nuestro equipaje mental y que cambian por completo nuestra actitud ante la vida, libros que hojeamos pero que nunca llegamos a leer enteros, libros que leemos de una sentada y olvidamos una semana después, y el coste, en términos monetarios, puede ser el mismo en todos los casos. Pero si consideramos la lectura un simple pasatiempo, como ir al cine, entonces es posible hacer un cálculo aproximado de lo que cuesta. Si uno no leyera nada más que novelas y obras «ligeras» y comprara todos los libros que lee, se gastaría —a razón de 8 chelines por libro y cuatro horas dedicadas a leerlo— 2 chelines la hora. Esto es más o menos lo que cuesta sentarse en una de las butacas más caras del cine. Si uno se centrara en libros más serios y comprara todo lo que leyera, los gas-

tos serían más o menos los mismos. Los libros serían más caros, pero llevaría más tiempo leerlos. En ambos casos, uno seguiría poseyendo los libros una vez leídos, y podría venderlos por aproximadamente una tercera parte del precio de compra. Si comprara solo libros de segunda mano, los gastos de lectura serían, por supuesto, muy inferiores; medio chelín la hora sería quizá un cálculo ajustado. Por último, si uno no comprase libros sino que se limitara a tomarlos prestados de una biblioteca de pago, la lectura le saldría por medio penique la hora; y si los pidiese en una biblioteca pública, el gasto sería prácticamente nulo.

Lo que he dicho basta para demostrar que leer es uno de los pasatiempos más baratos; por detrás de escuchar la radio, probablemente el más barato que existe. Pero, a todo esto, ¿qué cantidad gasta realmente en libros el público británico? Aunque sin duda existen, no he podido encontrar las cifras, pero lo que sí sé es que antes de la guerra se publicaban en este país unos quince mil libros al año, incluidos reediciones y libros de texto. Si se vendían diez mil ejemplares de cada uno —e incluso contando con los libros de texto, esta es posiblemente una estimación elevada—, cada persona compraba de media, directa o indirectamente, apenas unos tres libros al año. Estos tres libros juntos podrían costar una libra, o incluso menos.

Estas cifras son suposiciones, y me interesaría que alguien me diera las correctas. Pero si mis cálculos son más o menos acertados, no es una marca muy digna para un país con casi un ciento por ciento de alfabetización y donde el hombre común gasta más en cigarrillos de lo que tiene para vivir un campesino indio. Y si nuestro consumo de libros se mantiene tan bajo como hasta ahora, admitamos al menos que se debe a que leer es un pasatiempo menos excitante que ir a las carreras de galgos, al ci-

ne o al pub, y no a que los libros, ya sean comprados o prestados, resulten demasiado caros.

La libertad y la felicidad (una reseña de *Nosotros*, de Yevgueni Zamiatin) *Tribune*, 4 de enero de 1946

Bastantes años después de saber de su existencia, por fin tengo en las manos un ejemplar del *Nosotros* de Zamiatin, una de las curiosidades literarias de esta época caracterizada por la quema de libros. Al consultar la entrada correspondiente en la obra de Gleb Struve, *25 Years of Soviet Russian Literature*, encuentro que su historia ha sido esta:

Zamiatin, muerto en París en 1937, fue un novelista y crítico ruso que publicó varios libros antes y después de la Revolución. Hacia 1923 escribió *Nosotros*. A pesar de que la novela no trata sobre Rusia ni guarda relación directa con la política contemporánea —se trata de una fantasía ambientada en el siglo XXVI—, se denegó su publicación al considerarse ideológicamente poco recomendable. Una copia del manuscrito llegó al extranjero, y el libro ha aparecido en inglés, francés y checo, pero nunca en ruso. No he conseguido un ejemplar de la traducción inglesa, publicada en Estados Unidos en su día, pero circulan ejemplares de la traducción francesa (con el título *Nous Autres*), y finalmente he logrado que me prestasen uno. Desde mi punto de vista, no es un libro de primer orden, pero sí claramente original, por lo que resulta asombroso que ningún editor inglés haya tenido la visión suficiente para reeditarlo.

Lo primero en lo que se repara al leer *Nosotros* es en el hecho —no mencionado hasta la fecha, que yo sepa— de que debe de haber influido en la escritura de *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, aunque solo sea en parte. Ambos libros tratan de la rebelión del espíritu humano primitivo contra un mundo racionalizado, mecanizado, donde no existe el dolor, y se supone que ambas historias tienen lugar dentro de unos seiscientos años. La atmósfera es parecida en los dos libros y, en términos generales, la sociedad que se describe viene a ser la misma, si bien la novela de Huxley tiene menor trasfondo político y está más influida por las recientes teorías biológicas y psicológicas.

Llegado el siglo XXVI, según imagina Zamiatin, los habitantes de Utopía han perdido su individualidad hasta tal punto que sus nombres solo son números. Viven en casas de cristal (el libro fue escrito antes de que se inventara la televisión), lo que facilita la vigilancia de la policía política, conocida como «los Guardianes». Todos visten uniformes idénticos y utilizan la expresión «un número» o «un unif» (uniforme) para referirse a sus semejantes. Se nutren de comida sintética y su pasatiempo favorito es desfilar en grupos de a cuatro mientras el himno del Estado Unido resuena por los altavoces. Cada cierto tiempo, tienen derecho a bajar las cortinas de sus apartamentos de cristal durante una hora exacta (la llamada «hora del sexo»). Por supuesto, el matrimonio no existe, aunque no parece que la vida sexual sea del todo promiscua. Con el propósito de satisfacer los instintos sexuales, cada ciudadano tiene una especie de cartilla de racionamiento con unos talones de color rosado, y la pareja con la que pasa una de estas horas de sexo autorizado firma el correspondiente talón o matriz. El Estado Unido está gobernado por un personaje conocido como el Benefactor, a quien todos los ciudadanos reeligen anualmente, en unas votaciones que siempre son unánimes. El Estado se basa en un único principio:

la felicidad y la libertad son incompatibles. El hombre era feliz en el jardín de las delicias, pero su imprudencia lo llevó a exigir la libertad, por lo que fue desterrado al árido desierto. Y el Estado Unido ahora le ha devuelto la felicidad a cambio de eliminar su libertad.

Hasta aquí, las semejanzas con *Un mundo feliz* son llamativas. Sin embargo, aunque el libro de Zamiatin no está tan bien estructurado —su trama es algo floja y episódica, demasiado compleja para ser resumida—, tiene una intención política de la que el otro adolece. En el libro de Huxley, el problema de la «naturaleza humana» en cierta forma encuentra solución, porque se da por sentado que, con la ayuda del tratamiento prenatal, la medicación y la hipnosis, es posible moldear el organismo humano y especializarlo a voluntad. Es tan fácil producir un científico de primer orden como un Epsilón medio tarado, y en uno u otro caso resulta sencillo manejarse con los vestigios de instintos tan primitivos como el cariño maternal o el afán de libertad. A la vez, no termina de quedar claro por qué es preciso estratificar la sociedad de un modo tan elaborado como el que se describe en la novela. El objetivo no es la explotación económica ni el ansia de amedrentar y dominar a la población. No vemos que haya muestras de hambre de poder, de sadismo o intransigencia. Los que están en lo alto no tienen un aliciente poderoso para seguir allí encaramados, y aunque todo el mundo vive en un estado de felicidad vacua, la vida se ha vuelto tan carente de sentido que resulta difícil creer que una sociedad así pueda perdurar.

En conjunto, el libro de Zamiatin tiene más que decirnos sobre nuestra propia situación. A pesar de la educación y la vigilancia de los Guardianes, muchos de los antiguos instintos humanos siguen presentes. El narrador, D-503, es un ingeniero competente pero también un pobre hombre anodino y conven-

cional, una especie de utópico Billy Brown de London Town (el personaje de la tira cómica del humorista gráfico David Langdon), que no puede evitar sentirse horrorizado por los impulsos atávicos que se adueñan de él. Se enamora (lo que es un delito, claro está) de una tal I-330, miembro de un movimiento de resistencia clandestino, que durante un tiempo se las arregla para sumarlo a la rebelión. Cuando la revolución estalla, se descubre que el Benefactor en realidad cuenta con numerosos enemigos; además de conspirar para derrocar al Estado, esta gente incluso se entrega a vicios como el tabaco y el alcohol, una vez bajadas las cortinas. Al final, D-503 se salva sin atenerse a las consecuencias de su propia temeridad. Las autoridades anuncian que han descubierto la causa de los recientes desórdenes: algunos seres humanos sufren una enfermedad llamada imaginación. El centro nervioso responsable de la imaginación ha sido descubierto y es posible sanarlo con un tratamiento con rayos X. Tras someterse a la intervención, a D-503 le resulta fácil cumplir con su deber: esto es, traicionar a sus cómplices y delatarlos a la policía. Su imperturbabilidad es total mientras contempla cómo torturan a I-330 con aire comprimido bajo una campana de cristal:

> Me miró fijamente, agarrándose con fuerza a los brazos de la silla —miró fijamente hasta que sus ojos se cerraron del todo. Luego la sacaron; la hicieron volver en sí rápidamente con ayuda de electrodos y la volvieron a poner debajo de la Campana. Esto se repitió tres veces— pero ella siguió sin decir una palabra. Los demás, a quienes llevaron junto con esa mujer, resultaron más honestos: muchos de ellos empezaron a hablar desde el primer momento. Mañana subirían todos por los peldaños de la Máquina del Benefactor[44].

La Máquina del Benefactor es la guillotina. En la utopía de Zamiatin abundan las ejecuciones. Tienen lugar en público, en presencia del Benefactor, con el acompañamiento de las odas triunfales recitadas por los poetas oficiales. La guillotina, por supuesto, no es el tosco artefacto de siempre, sino un modelo muy mejorado que literalmente liquida a la víctima, que en un instante queda reducida a una nubecilla de humo y un charco de agua clara. La ejecución es, de hecho, un sacrificio humano, y la escena donde se describe remite de forma directa a las siniestras civilizaciones esclavistas del mundo antiguo. Es esta comprensión intuitiva del aspecto irracional del totalitarismo —el sacrificio humano, la crueldad como finalidad en sí misma, el culto a un líder al que se atribuyen cualidades divinas— la que hace que el libro de Zamiatin sea superior al de Huxley.

Es fácil entender que se prohibiera su publicación. Una conversación como la que sigue, entre D-503 e I-330, habría sido motivo suficiente para que el censor echara mano de su lápiz azul.

> —¿Es que no te das cuenta de que ese plan es una revolución?
>
> —¡Sí, una revolución! ¿Por qué debería ser ridículo?
>
> —Es ridículo —porque no puede haber revolución—. Porque nuestra revolución —y soy yo quien habla, no tú— nuestra revolución fue la última. Y no puede haber más revoluciones. Todo el mundo sabe que…
>
> —Querido: eres —un matemático. Más aún: eres un filósofo— de las matemáticas. Así que: dime el último número.

—¿Qué significa? Yo… no te entiendo: ¿qué quieres decir con el *último*?

—Bueno, el último, el más alto, el más grande.

—Pero I, eso es ridículo. Dado que la cantidad de números es infinita, ¿a qué tipo de último te refieres?

—¿Y a qué tipo de última revolución te refieres tú?

Hay otros párrafos parecidos. En todo caso, es muy posible que la sátira de Zamiatin no tuviera el propósito específico de ensañarse con el régimen soviético. El libro fue escrito en los albores de la época de la muerte de Lenin, y por tanto su autor no podía estar pensando en la dictadura de Stalin. Por lo demás, las condiciones de vida en la Rusia de 1923 no invitaban a rebelarse con el pretexto de que la existencia se había vuelto demasiado cómoda y segura. Zamiatin no parece estar pensando en un país en particular, sino en los objetivos inherentes a la civilización industrial. No he leído otros libros suyos, pero Gleb Struve me ha dicho que vivió muchos años en Inglaterra y escribió unas cuantas sátiras descarnadas de la vida inglesa. La lectura de *Nosotros* deja claro su fuerte querencia por lo primitivo. El Gobierno zarista lo encarceló en 1906, y los bolcheviques hicieron otro tanto en 1922, recluyéndolo en el mismo corredor de la misma cárcel, por lo que tenía motivos para mirar con aversión el régimen político bajo el que había vivido; no obstante, su libro va más allá de la simple expresión de un resentimiento. De hecho, es un estudio de la Máquina, del geniecillo que el hombre, atolondradamente, ha dejado salir de la botella y no consigue volver a meter en ella. Es un libro a tener en cuenta cuando se publique en Inglaterra.

Confesiones de un crítico literario
Tribune, 3 de mayo de 1946

En un estudio frío aunque mal ventilado, cubierto de colillas y tazas de té medio vacías, un hombre vestido con un batín apolillado se sienta a una mesa coja, tratando de hacerle sitio a la máquina de escribir entre la montaña de papeles polvorientos que la rodean. No puede arrojarlos a la papelera porque ya está rebosante, y además, es posible que entre las cartas sin responder y las facturas sin pagar haya un cheque de dos guineas que está casi seguro de que se olvidó ingresar en el banco. También hay cartas con direcciones que debería introducir en su agenda. Pero la ha perdido, y la sola idea de ponerse a buscarla, de buscar cualquier cosa, de hecho, lo sacude con agudos impulsos suicidas.

Es un hombre de treinta y cinco años, pero aparenta cincuenta. Está calvo, tiene varices y lleva gafas, o las llevaría si no las perdiera de forma crónica. Si las cosas van como siempre, estará malnutrido, pero si últimamente ha tenido una racha de suerte, estará sufriendo una resaca. Ahora mismo son las once y media de la mañana, y según sus horarios debería haber empezado a trabajar hace un par de horas; pero incluso si hubiese hecho algún intento serio de comenzar, lo habrían frustrado el timbre casi incesante del teléfono, los chillidos del bebé, el ruido de la taladradora fuera en la calle y las pesadas botas de sus acreedores subiendo y bajando la escalera con fuertes pisotones. La interrupción más reciente ha sido la llegada del segundo co-

rreo, que le ha traído dos circulares y una reclamación de impuestos impresa en rojo.

Huelga decir que esta persona es un escritor. Podría ser un poeta, un novelista o un guionista de cine o de radio, ya que toda la gente de letras es muy parecida, pero digamos que es un crítico de libros. Medio escondido entre montañas de papeles, hay un voluminoso paquete que contiene cinco volúmenes que su editor le ha enviado con una nota en la que le sugiere que «deberían quedar bien juntos». Llegaron hace cuatro días, pero durante cuarenta y ocho horas una parálisis moral le impidió al crítico abrir el paquete. Ayer, en un momento de resolución, arrancó el cordel y descubrió que los cinco volúmenes eran: *Palestina en la encrucijada, La industria láctea científica, Breve historia de la democracia europea* (este tiene 680 páginas y pesa dos kilos), *Costumbres tribales en el África Oriental portuguesa* y una novela, *Se está mejor acostado*, seguramente incluida por error. Su reseña —de ochocientas palabras, pongamos por caso— tiene que estar «lista» mañana al mediodía.

Tres de los libros tratan de temas de los que está tan desinformado que tendrá que leer al menos cincuenta páginas si no quiere cometer un error tan garrafal que lo delate, no solo frente al autor (que, por descontado, lo sabe todo acerca de las costumbres de los críticos), sino incluso frente al común de los lectores. Hacia las cuatro de la tarde les ha quitado ya el envoltorio a los libros, pero sigue padeciendo una incapacidad nerviosa que le impide abrirlos. La perspectiva de tener que leerlos, incluso el olor del papel, le afecta como lo haría la perspectiva de comerse un pudin frío de harina de arroz condimentado con aceite de ricino. Y pese a todo, curiosamente, su artículo llegará a la redacción a tiempo. De algún modo, siempre llega a tiempo. Alrededor de las nueve de la noche se le irán aclarando relativamente las ideas y se quedará sentado hasta la madrugada en

el cuarto, cada vez más frío, mientras el humo de los cigarrillos se vuelve cada vez más espeso, hojeando con pericia un libro tras otro y dando carpetazo a cada uno de ellos con el comentario final: «¡Dios, menuda chorrada!». Por la mañana, con los ojos enrojecidos, malhumorado y sin afeitar, se quedará mirando una hoja de papel en blanco durante una hora o dos, hasta que la manecilla acusadora del reloj lo obligará, aterrorizado, a ponerse en marcha. Entonces, de pronto, se lanzará a la tarea. Todas las viejas frases anquilosadas —«un libro que nadie debería perderse», «algo memorable en cada página», «de especial interés los capítulos que abordan…», etcétera, etcétera— se colocarán en sus puestos como limaduras de hierro obedeciendo a un imán, y la crítica quedará lista con la extensión exacta y unos tres minutos antes de la hora señalada. Mientras tanto, otra pila de libros, poco apetecibles y seleccionados de forma incongruente, le habrá llegado ya por correo. Y así sucesivamente. Y, sin embargo, ¡con cuántas esperanzas inició su carrera esta criatura pisoteada y con los nervios destrozados, hace tan solo unos años!

¿Acaso parece que exagero? Pidámosle a cualquier crítico —uno que reseñe, por ejemplo, un mínimo de cien libros al año — si puede negar con el corazón en la mano que sus hábitos y su carácter sean como los que he descrito. Todo escritor, en cualquier caso, se parece mucho a ese tipo de persona, pero la reseña prolongada e indiscriminada de libros es un trabajo excepcionalmente desagradecido, irritante y agotador. No solo conlleva elogiar basura —que también, como mostraré seguidamente—, sino inventarse reacciones hacia unos libros ante los que uno no alberga el más mínimo sentimiento espontáneo. El crítico, por consumido que esté, siente un interés profesional por los libros, y de los miles que aparecen cada año, hay probablemente cincuenta o un centenar sobre los que disfrutaría es-

cribiendo. Si es un primera figura de la profesión, puede que consiga hacerse con diez o veinte de ellos, pero lo más seguro es que sean dos o tres. El resto de su trabajo, por muy concienzudo que sea al elogiarlos o condenarlos, es en esencia pura patraña. Está vertiendo su espíritu inmortal por el desagüe, media pinta cada vez.

La gran mayoría de los críticos presentan un informe inadecuado o engañoso del libro del que tratan. Desde la guerra, los editores no han sido tan capaces como antes de mangonear a los redactores de la sección de libros y suscitar un coro de alabanzas para cada obra que publicasen, pero, por otro lado, el nivel de las reseñas ha disminuido debido a la falta de espacio y a otros inconvenientes. Vistos los resultados, la gente propone a veces que la solución radica en apartar las reseñas de libros de manos de simples plumíferos. Las obras especializadas tendrían que ser abordadas por expertos, mientras que, por otro lado, buena parte de la crítica, en particular la de novelas, bien podrían llevarla a cabo aficionados. Prácticamente cualquier libro es capaz de suscitar fervor, ni que sea un fervoroso rechazo, en un lector o en otro, cuyas ideas al respecto seguramente serán más valiosas que las de un profesional desganado. Pero, por desgracia, como sabe cualquier redactor jefe, ese tipo de cosas son muy difíciles de organizar. En la práctica, los redactores acaban siempre volviendo a su equipo de plumíferos; sus «habituales», como los llama.

Nada de todo esto será remediable mientras se siga dando por sentado que todas las obras merecen ser reseñadas. Es casi imposible mencionar libros a bulto sin exagerar burdamente los méritos de la mayor parte de ellos. Hasta que uno desarrolla una especie de relación profesional con los libros, no descubre lo malos que son la mayoría. En más de nueve de cada diez casos, la única crítica objetivamente honesta sería: «Este libro no

vale nada», mientras que la verdadera reacción del crítico probablemente sería: «Este libro no tiene nada que me interese, y no escribiría sobre él si no fuera porque me pagan». Pero el público no pagaría para leer ese tipo de cosas. ¿Por qué debería hacerlo? Lo que quiere es una especie de guía para orientarse entre los libros que le piden que lea, y quiere también algún tipo de valoración. Pero, tan pronto como se mencionan las valoraciones, los criterios se derrumban, porque si uno dice —y prácticamente todos los críticos afirman algo así al menos una vez por semana— que *El rey Lear* es una buena obra y que *Los cuatro hombres justos* es un buen thriller, ¿qué significado exacto tiene la palabra «bueno»?

Siempre he creído que la mejor práctica sería limitarse a ignorar la gran mayoría de los libros y escribir reseñas muy largas —mil palabras sería lo indispensable— sobre aquellos pocos que pareciesen importar. Las notas breves de una línea o dos hablando de las próximas novedades pueden ser útiles, pero la reseña de extensión media habitual, unas seiscientas palabras, no sirve de nada, incluso cuando el crítico tiene un interés genuino en escribirla. Normalmente no quiere hacerlo, y la producción de reseñas breves, una semana tras otra, lo reduce a esa abatida figura envuelta en un batín que he descrito al principio del artículo. No obstante, todas las personas de este mundo tienen a alguien a quien mirar por encima del hombro, y debo decir, por mi experiencia en ambos oficios, que el crítico de libros está en mejor posición que el crítico de cine, que ni siquiera puede hacer su trabajo en casa, sino que tiene que asistir a pases de prensa a las once de la mañana y del que se espera, salvo notables excepciones, que venda su honor a cambio de una copa de jerez del malo.

El precio de las letras
Horizon, septiembre de 1946

Respuestas de George Orwell a un cuestionario sobre «El precio de las letras» publicado en *Horizon* en septiembre de 1946, en el que se preguntó a diversos escritores:

1. ¿Cuánto cree que necesita para vivir un escritor?
2. ¿Cree que un escritor serio puede ganar esta suma mediante la escritura? Y si es así, ¿cómo?
3. Si no es así, ¿cuál cree que es la segunda ocupación más apropiada para él?
4. ¿Cree que la literatura sale perjudicada cuando un escritor destina energía a otras ocupaciones o que se enriquece gracias a ellas?
5. ¿Cree que el Estado o alguna otra institución debería hacer más por los escritores?
6. ¿Está usted satisfecho con la solución a este problema que ha encontrado para usted, y tiene algún consejo específico que darles a los jóvenes que deseen ganarse la vida con la escritura?

1. Con el poder adquisitivo que proporciona en estos momentos el dinero, creo que diez libras semanales, una vez descontados los impuestos, es el mínimo para un hombre casado, y quizá seis libras semanales para un hombre soltero. Los ingresos óptimos para un escritor, diría yo —de nuevo, teniendo en cuenta el poder adquisitivo actual—, son unas mil libras al año.

Con eso puede vivir razonablemente bien, libre de deudas y de la necesidad de trabajar como escritor por encargo, pero sin tener la sensación de que ha entrado a formar parte de la clase privilegiada. No creo que nadie pueda esperar con justicia que un escritor dé lo mejor de sí mismo con unos ingresos propios de la clase obrera. Su primera necesidad, tan indispensable para él como lo son las herramientas para un carpintero, es una habitación confortable y bien caldeada en la que tenga la certeza de que no será interrumpido; y, aunque no parezca demasiado, si calculamos lo que significa desde el punto de vista de la organización doméstica, implica unos ingresos bastante altos. El escritor trabaja en casa, y si permite que ocurra, se verá sometido a interrupciones prácticamente constantes. Protegerse de las interrupciones siempre cuesta dinero, directa o indirectamente. Por otro lado, los escritores necesitan libros y periódicos en grandes cantidades, requieren de espacio y muebles para archivar sus papeles, gastan mucho en correspondencia, necesitan la ayuda de un secretario al menos a tiempo parcial, y la mayoría de ellos seguramente extraigan un beneficio de viajar, de vivir en lo que consideren un entorno comprensivo, de comer y beber lo que más les guste, y de poder permitirse sacar a cenar a sus amigos o invitarlos a casa. Todo eso cuesta dinero. Idealmente, me gustaría ver a todo ser humano recibiendo los mismos ingresos, siempre y cuando se tratara de unos ingresos bastante elevados. No obstante, mientras vaya a seguir habiendo diferencias, creo que el lugar del escritor está en la horquilla intermedia, lo que equivale, con los niveles actuales, a unas mil libras anuales.

2. No. Me han dicho que, como mucho, unos pocos centenares de personas se ganan la vida en Gran Bretaña dedicándose en exclusiva a escribir libros, y la mayoría de ellos seguramente sean autores de novelas de detectives, etcétera. En cierto modo,

evitar caer en la prostitución es más fácil para gente como Ethel M. Dell que para un escritor serio.

3. Si puede organizarse de tal modo que no absorba todo su tiempo, creo que la segunda ocupación de un escritor debería ser algo al margen de las letras. Supongo que sería mejor si fuese también algo agradable. Puedo imaginarme perfectamente, por ejemplo, a un empleado de banco o a un agente de seguros volviendo a casa y trabajando en serio por las tardes, mientras que ese esfuerzo es excesivo si uno ya ha dilapidado sus energías en un trabajo parcialmente creativo como el de maestro, locutor o redactor de propaganda para organismos como el British Council.

4. Siempre y cuando no le consuma todo el tiempo y las energías, creo que es beneficioso. A fin de cuentas, uno debe tener algún tipo de contacto con el mundo cotidiano. De otro modo, ¿sobre qué va a escribir?

5. Lo único útil que podría hacer el Estado sería destinar más dinero público a la compra de libros para las bibliotecas. Si vamos a tener algún día un socialismo pleno, entonces no cabe duda de que el escritor debería recibir sustento del Estado, y debería estar entre los grupos mejor pagados. Pero mientras tengamos una economía como la actual, en la que hay un gran número de empresas estatales pero también amplios sectores de capitalismo privado, entonces, cuanto menos trato tenga el escritor con el Estado o con cualquier otro organismo organizado, tanto mejor para él y para su obra. Cualquier tipo de mecenazgo organizado conlleva invariablemente condiciones. Por otro lado, la forma antigua de mecenazgo privado, por la que el autor depende en la práctica de un individuo rico, es obviamente desaconsejable. El mejor valedor, y el menos exigente, es de lejos el gran público. Por desgracia, actualmente el público británico no gasta dinero en libros, aunque lee cada vez más y

su gusto medio, diría, ha mejorado muchísimo en los últimos veinte años. Hoy en día, creo, el ciudadano británico promedio gasta en torno a una libra al año en libros, mientras que destina cerca de veinticinco libras anuales al tabaco y el alcohol. Por medio de las contribuciones y los impuestos podría conseguirse que gastara más sin ni siquiera darse cuenta, del mismo modo que durante los años de la guerra gastó más que de costumbre en la radio, gracias a las subvenciones del Tesoro a la BBC. Si pudiéramos inducir al Gobierno a que destinara sumas más altas de dinero a la compra de libros, sin reemplazar el comercio editorial y convertirlo en una maquinaria de propaganda en el proceso, creo que la situación del escritor sería más desahogada y que también la literatura podría beneficiarse.

6. Personalmente, estoy satisfecho; es decir, en un sentido financiero, ya que he tenido suerte, al menos en los últimos años. Tuve que luchar encarnizadamente al principio, y si hubiese prestado atención a lo que la gente me decía, nunca me habría convertido en un escritor. Incluso hasta hace muy poco, siempre que he escrito algo que me he tomado en serio, ha habido esfuerzos denodados, a veces por parte de gente bastante influyente, para que no llegara a imprenta. A un escritor joven consciente de que tiene algo, el único consejo que puedo darle es que no acepte consejos. Desde el punto de vista económico, claro está, podría hacerle algunas sugerencias, pero ni siquiera estas sirven de nada a no ser que posea algún tipo de talento. Si uno lo único que quiere es ganarse la vida poniendo palabras en un papel, entonces la BBC, las compañías cinematográficas y cosas por el estilo son razonablemente útiles. Pero si uno quiere, ante todo, ser escritor, entonces, en nuestra sociedad, será un animal tolerado pero no alentado —algo así como un gorrión común—, y le irá mejor si comprende su posición desde el principio.

Lear, Tolstói y el bufón
Polemic, n.º 7, marzo de 1947

Los panfletos de Tolstói son la parte menos conocida de su obra, y su diatriba contra Shakespeare[45] ni siquiera es un texto fácil de conseguir, cuando menos en la traducción al inglés. Por tanto, quizá sea útil que ofrezca un resumen del panfleto antes de tratar de discutirlo.

Tolstói comienza diciendo que a lo largo de toda su vida Shakespeare ha suscitado en él «una repulsión y un tedio irresistibles». Consciente de que el mundo civilizado no comparte su opinión, ha hecho un intento tras otro con las obras de Shakespeare, leyéndolas y releyéndolas en ruso, en inglés y en alemán; pero «invariablemente me causó las mismas sensaciones: repulsión, cansancio y aturdimiento». Ahora, a la edad de setenta y cinco años, ha releído una vez más las obras completas de Shakespeare, incluidas las históricas, y

> he sentido con mayor fuerza aún los mismos sentimientos; esta vez, sin embargo, no ha sido aturdimiento, sino la firme, inequívoca convicción de que la aureola incuestionable de gran genio de la que goza Shakespeare, y que impele a los escritores de nuestro tiempo a imitarlo y a los lectores y espectadores a descubrir en él unos méritos inexistentes — distorsionando así sus facultades de comprensión

ética y estética—, es un gran mal, como lo es toda falsedad.

Shakespeare, añade Tolstói, no solo no es ningún genio, sino ni siquiera un «autor del montón», y para demostrarlo analizará *El rey Lear*, que, como puede demostrar con citas de Hazlitt, Brandes y otros, ha sido alabada hasta la saciedad y puede ser tomada como ejemplo de las mejores obras de Shakespeare.

Tolstói realiza a continuación una especie de exposición de la trama de *El rey Lear*, que encuentra a cada paso estúpida, verbosa, antinatural, ininteligible, ampulosa, vulgar, tediosa y llena de sucesos increíbles, «delirios salvajes», «chistes malos», anacronismos, irrelevancias, obscenidades, convenciones escénicas manidas y otros defectos tanto morales como estéticos. *Lear* es, en cualquier caso, un plagio de una obra anterior y mucho mejor, *El rey Leir*, de un autor desconocido, de la que Shakespeare se apropió para después arruinarla. Vale la pena citar un párrafo para ilustrar la manera en que Tolstói trabaja. La escena segunda del acto III (en la que Lear, Kent y el bufón están juntos en medio de la tormenta) la resume así:

> Lear camina por el brezal y pronuncia palabras dirigidas a expresar su desesperación; desea que los vientos soplen tan fuerte que les partan las mejillas y que la lluvia lo inunde todo, que el rayo queme su cabeza canosa y que el trueno aplane el mundo y destruya todos los gérmenes ¡«que producen al hombre ingrato»! El bufón sigue pronunciando palabras aún más absurdas. Entra Kent y Lear dice que, por alguna razón, durante la tormenta todos los criminales habrán de ser encontrados y encarcelados. Kent, que Lear aún no ha reconocido, se esfuerza por convencerlo de que se refugie en una

choza. En este punto el bufón lanza una profecía en modo alguno relacionada con la situación en la que se encuentran y todos se van.

El veredicto final de Tolstói sobre *Lear* es que ningún observador que no esté hipnotizado, si tal observador existiera, podría leerla hasta el final con una impresión que no fuera la de «aversión y cansancio». Y exactamente lo mismo cabe decir de «todos los otros exaltados dramas de Shakespeare, por no mencionar los absurdos cuentos dramatizados, *Pericles, La duodécima noche, La tempestad, Cimbelino, Troilo y Crésida*».

Tras referirse a *Lear*, Tolstói lanza una acusación más general contra Shakespeare. Opina que posee cierta habilidad técnica atribuible en parte al hecho de que fue actor, pero que, al margen de esto, carece de todo mérito. Es incapaz de perfilar los personajes o de hacer que las palabras y las acciones surjan con naturalidad de las situaciones, su lenguaje es exagerado y ridículo sin excepción, pone constantemente sus propios pensamientos aleatorios en boca de cualquier personaje que tenga a mano, exhibe una «total ausencia de sentimiento estético» y sus palabras «no tienen absolutamente nada en común con el arte y con la poesía». «Shakespeare pudo ser lo que se quiera —concluye Tolstói—, pero no era un artista». Es más, sus opiniones no son ni originales ni interesantes, y su tendencia es «de las más bajas e inmorales». Curiosamente, Tolstói no basa este último juicio en las palabras del propio Shakespeare, sino en afirmaciones de dos críticos, Gervinus y Brandes. Según el primero (o, en cualquier caso, según la lectura que Tolstói hizo de él), «Shakespeare enseñó […] que uno *puede ser demasiado bueno*», mientras que, de acuerdo con Brandes, «el principio fundamental de Shakespeare […] es que *el fin justifica los medios*». Tolstói añade de su cosecha que Shakespeare era un chovinista de la peor cala-

ña, pero, aparte de esto, considera que Gervinus y Brandes ofrecen una descripción certera y adecuada de la visión que tiene Shakespeare sobre la vida.

Tolstói resume después, en unos cuantos párrafos, la teoría del arte que ha detallado más extensamente en otra parte. Expresada con mayor brevedad aún, constituye una exigencia de dignidad en el contenido, sinceridad y buen oficio. Una gran obra de arte debe versar sobre algún tema que sea «importante para la vida de la humanidad», debe expresar algo que el autor sienta genuinamente y debe usar unos métodos técnicos que produzcan el efecto deseado. Dado que Shakespeare tiene un punto de vista corrompido, es torpe en la ejecución e incapaz de ser sincero incluso por un momento, obviamente se le condena.

Pero surge aquí una pregunta difícil. Si Shakespeare es todo lo que Tolstói ha demostrado que es, ¿cómo llegó a ser tan admirado? Evidentemente, la respuesta solo puede residir en una especie de hipnosis de masas o «sugestión epidémica». La totalidad del mundo civilizado ha sido de alguna manera engañado y se le ha hecho creer que Shakespeare es un buen escritor, e incluso la demostración más irrefutable de lo contrario no surte ningún efecto, ya que no se trata de una opinión razonada, sino de algo parecido a la fe religiosa. A lo largo de la historia, dice Tolstói, ha habido una serie interminable de estas «sugestiones epidémicas», como, por ejemplo, las cruzadas, la búsqueda de la piedra filosofal, la locura colectiva por cultivar tulipanes que en una ocasión se apoderó de Holanda, etcétera. Como un ejemplo contemporáneo cita, bastante significativamente, el caso Dreyfus, a raíz del cual el mundo entero entró en un estado de excitación violenta sin que hubiera motivos suficientes para ello. Hay también repentinas y efímeras manías por teorías políticas y filosóficas, o por tal o cual escritor, artista o científico

—por ejemplo, por Darwin, quien (en 1903) está «empezando a ser olvidado»—, y en ciertos casos un ídolo popular sin ningún valor puede verse favorecido durante siglos, puesto que «también sucede que tales manías, habiendo surgido como consecuencia de razones especiales que accidentalmente favorecen su aparición, corresponden en tal grado a las visiones de la vida extendidas en la sociedad, y especialmente en círculos literarios, que son mantenidas por un largo tiempo». Las obras de Shakespeare han seguido siendo admiradas durante un largo periodo porque «correspondían a la mentalidad irreligiosa e inmoral de las clases superiores de su tiempo y del nuestro».

Sobre la manera en que la fama de Shakespeare dio comienzo, Tolstói sostiene que la «impulsaron» unos profesores alemanes hacia finales del siglo XVIII. Su reputación «se originó en Alemania, y de ahí pasó a Inglaterra». Los alemanes decidieron ensalzar a Shakespeare porque, en una época en la que no había ningún drama alemán que valiera la pena mencionar y la literatura clásica francesa empezaba a parecer rígida y artificial, fueron cautivados por el «ingenioso desarrollo escénico» de Shakespeare y hallaron en él una buena expresión de su propia actitud hacia la vida. Goethe afirmó que Shakespeare era un gran poeta, ante lo cual todos los demás críticos repitieron la proclama como loros, y el encaprichamiento general ha perdurado desde entonces. El resultado ha sido una mayor degradación del drama —Tolstói se cuida de incluir sus propias obras al condenar la dramaturgia contemporánea— y una mayor corrupción del punto de vista moral predominante. Se sigue de todo ello que «la falsa glorificación de Shakespeare» es un importante mal que Tolstói se siente obligado a combatir.

He aquí, pues, la esencia del panfleto de Tolstói. La primera impresión que se tiene es que, al describir a Shakespeare como un mal escritor, está afirmando algo manifiestamente falso. Pero

este no es el caso. En realidad, no hay ningún tipo de prueba o argumento mediante el cual se pueda demostrar que Shakespeare, o ningún otro autor, es «bueno». Tampoco hay modo alguno de probar que, por ejemplo, Warwick Deeping es «malo». En última instancia, no hay prueba alguna del mérito literario excepto la supervivencia, que en sí misma es solo un indicio de la opinión de la mayoría. Las teorías estéticas como la de Tolstói apenas son válidas, porque no solamente se basan en asunciones arbitrarias, sino que dependen de términos vagos («sincero», «importante», etcétera) que pueden ser interpretados de la manera en que uno elija. En sentido estricto, es imposible responder al ataque de Tolstói. La pregunta interesante es: ¿por qué lo hizo? Pero debe hacerse notar de pasada que emplea muchos argumentos débiles o falaces. Vale la pena señalar algunos, no porque invaliden su principal acusación, sino porque son, por así decirlo, una prueba de malicia.

Para empezar, su examen de *El rey Lear* no es «imparcial», como afirma dos veces, sino que, por el contrario, es un prolongado ejercicio de mala interpretación. Es obvio que cuando se resume *El rey Lear* para alguien que no lo ha leído, no se es del todo imparcial si se introduce un discurso importante (el de Lear mientras sostiene en sus brazos a la difunta Cordelia) como sigue: «De nuevo comienzan los horribles desvaríos de Lear, que, como los chistes malos, causan vergüenza ajena». Asimismo, en una larga serie de ejemplos, Tolstói altera o tergiversa ligeramente los pasajes que critica, siempre de tal modo que la trama parezca un poco más complicada e inverosímil o el lenguaje, un poco más exagerado; por ejemplo, se nos dice que Lear «no tiene necesidad o motivo alguno para abdicar», aunque su razón para hacerlo (que está anciano y desea retirarse de los quebraderos de cabeza del Estado) ha sido indicada con toda claridad en la primera escena. Se verá que, incluso en el pa-

saje que he citado antes, Tolstói ha malinterpretado deliberadamente una frase y ha cambiado ligeramente el sentido de otra, convirtiendo en una estupidez una observación que es bastante razonable en su contexto. Ninguna de estas malas lecturas es muy burda de por sí, pero su efecto acumulativo es el de exagerar la incoherencia psicológica de la obra. De nuevo, Tolstói es incapaz de explicar por qué las obras de Shakespeare se seguían editando y escenificando doscientos años después de su muerte (es decir, antes de que la «sugestión epidémica» empezara), y toda la explicación del ascenso de Shakespeare a la fama no es más que una conjetura trufada de errores obvios. Además, varias de sus acusaciones son contradictorias; por ejemplo, afirma que Shakespeare es un simple diletante que «no se toma en serio», pero que, por otra parte, no deja de poner en todo momento sus propios pensamientos en boca de sus personajes. En general, es imposible pensar que Tolstói actuara de buena fe al verter estas críticas. En cualquier caso, es imposible que diera crédito a su tesis principal; esto es, que estuviera realmente convencido de que, durante un siglo o más, la totalidad del mundo civilizado estuvo engañado por una enorme y patente mentira que solo él pudo descubrir. Ciertamente, su desagrado por Shakespeare es real, pero las razones del mismo pueden ser distintas, o parcialmente distintas, de las que confiesa; y ahí radica el interés de su panfleto.

En este punto uno debe empezar a hacer conjeturas. Sin embargo, hay una posible pista, o al menos una pregunta que puede indicarnos el camino hacia esa pista: ¿por qué Tolstói, con treinta o más obras donde escoger, eligió *El rey Lear* como el blanco de su invectiva? Ciertamente, *Lear* es tan célebre y ha sido tan aclamada que podría muy bien ser tomada como ejemplo de lo mejor del repertorio de Shakespeare, pero, con vistas a un análisis hostil, Tolstói probablemente escogió la obra que

más le desagradaba. ¿No es posible que sintiera una repulsión especial hacia esta obra en particular porque estaba al tanto, consciente o inconscientemente, del parecido entre la historia de Lear y la suya propia? Pero es mejor aproximarse a esta pista desde la dirección opuesta, es decir, examinando *Lear* mismo y aquellas de sus cualidades que Tolstói no menciona.

Uno de los primeros aspectos que un lector inglés notaría en el panfleto de Tolstói es que apenas se habla de Shakespeare como poeta. Lo trata como un dramaturgo, y en la medida en que su popularidad no es espuria, sostiene que es fruto de trucos del oficio escénico que ofrecen buenas oportunidades a los actores ingeniosos. Ahora bien, por lo que se refiere a los países de habla inglesa, esto no es cierto. Varias de las obras más apreciadas por los amantes de Shakespeare (por ejemplo, *Timón de Atenas*) se escenifican poco o nunca, mientras que algunas de las más representables, como *Sueño de una noche de verano*, son las menos admiradas. Aquellos que tienen predilección por Shakespeare lo aprecian en primer lugar por su uso del lenguaje, la «música verbal» que incluso Bernard Shaw, otro crítico hostil, admite que es «irresistible». Tolstói ignora este hecho, y no parece darse cuenta de que un poema puede revestir un valor especial para quienes hablan la lengua en la que fue escrito. Sin embargo, incluso si uno se pone en el lugar de Tolstói y trata de pensar en Shakespeare como un poeta extranjero, sigue quedando claro que hay algo que el escritor ruso ha omitido. La poesía, al parecer, no solamente es una cuestión de sonido y de asociación, sin valor fuera de su propio grupo lingüístico; de otro modo, ¿cómo es posible que algunos poemas, incluso algunos escritos en lenguas muertas, logren traspasar fronteras? A todas luces, un verso como «Tomorrow is Saint Valentine's Day» («Mañana es el día de San Valentín») no podría traducirse con todas sus connotaciones, pero en la obra principal de Shakes-

peare hay algo que se puede describir como poesía que puede ser disociado de las palabras. Tolstói tiene razón al afirmar que, como tal, *Lear* no es una obra muy buena. Es demasiado descabellada y tiene demasiados personajes y subtramas. Una hija malvada hubiera sido suficiente, y Edgar es un personaje superfluo; de hecho, probablemente sería una obra mejor si Gloucester y sus hijos fueran eliminados. No obstante, hay algo, una especie de pauta, o tal vez solo un ambiente, que sobrevive a las complicaciones y a los *longueurs. Lear* puede ser imaginada como un espectáculo de marionetas, como un número de mímica, como un ballet o como una serie de cuadros. Parte de su poesía, quizá la parte más esencial, es inherente a la historia y no depende ni de ningún conjunto de palabras en particular, ni de su presentación en carne y hueso.

Cierren los ojos y piensen en *El rey Lear*, a ser posible sin rememorar ningún diálogo. ¿Qué ven? He aquí, al menos, lo que yo veo: un viejo majestuoso con una larga túnica negra, de larga melena y tupida barba blanca, una figura salida de los dibujos de William Blake (pero, curiosamente, también parecido a Tolstói), vagando en medio de una tormenta y maldiciendo a los cielos, en compañía de un bufón y un lunático. La escena cambia y el anciano, aún maldiciendo, sin entender nada todavía, sostiene en sus brazos a una muchacha muerta mientras el bufón se mece en una horca ubicada al fondo. Este es el esquema básico de la obra, e incluso aquí Tolstói quiere eliminar la mayor parte de lo que es esencial. Objeta que la tormenta es innecesaria, que el bufón es simplemente una molestia tediosa y un pretexto para contar chistes malos, y que la muerte de Cordelia, a su juicio, priva a la obra de su moral. Según Tolstói, la obra anterior, *El rey Leir,* que Shakespeare adaptó,

> termina de manera más natural y más acorde con las exigencias morales del espectador que la de Shakespeare, a saber, con el rey de las Galias conquistando a los esposos de las hijas mayores y con Cordelia restituyendo a Leir a su estatus anterior en lugar de estar muerta.

En otras palabras, la tragedia debería haber sido una comedia, o quizá un melodrama. Es dudoso que el sentimiento de tragedia sea compatible con la creencia en Dios; en cualquier caso, no lo es con el descreimiento en la dignidad humana y con el tipo de «exigencia moral» que se siente estafada cuando la virtud no logra triunfar. Una situación trágica se da precisamente cuando la virtud no triunfa pero, aun así, todavía se percibe que el hombre es más noble que las fuerzas que lo destruyen. Es acaso más significativo que Tolstói no vea justificación alguna para la presencia del bufón. El bufón es parte integral de la obra. Actúa no solo como una especie de coro, contribuyendo a que la situación central resulte más clara al glosarla de manera más inteligente que el resto de los personajes, sino también como un contrapunto a los arrebatos de Lear. Sus chistes, acertijos y versos, así como sus interminables pullas contra la locura intelectual de Lear, que van desde la simple mofa hasta una suerte de poesía melancólica («All thy other titles thou hast given away; that thou wast born with», «Todos tus otros títulos los has regalado; con ese naciste»), son como un hilo de cordura que recorre la obra, un recordatorio de que en alguna parte, a pesar de las injusticias, crueldades, intrigas, engaños y malentendidos que se representan aquí, la vida sigue adelante como siempre. En la impaciencia que Tolstói demuestra tener con el bufón uno vislumbra las razones más profundas de su diatriba contra Shakespeare. Critica, con cierta justificación, que las obras de Shakespeare sean tan confusas y desaliñadas, las irrele-

vancias, las tramas increíbles, el lenguaje exagerado, pero lo que en el fondo probablemente más le desagrada es una especie de exuberancia, la tendencia a hallar, no tanto placer, como simplemente cierto interés en el proceso real de la vida. Es un error considerar a Tolstói un moralista que arremete contra un artista. Nunca dijo que el arte, como tal, sea pernicioso o carezca de sentido, ni siquiera que el virtuosismo técnico no sea importante. Pese a todo, en los últimos años de su vida su principal meta fue delimitar el alcance de la conciencia humana. Los intereses personales, los puntos de unión al mundo físico y a la lucha cotidiana, deben reducirse a la mínima expresión. La literatura debe consistir en parábolas desprovistas de los detalles y casi independientes del lenguaje. Las parábolas —y aquí es donde Tolstói difiere del puritano vulgar al uso— deben ser en sí mismas obras de arte, pero el placer y la curiosidad deben ser excluidos de ellas. También la ciencia debe disociarse de la curiosidad. El objetivo de la ciencia, afirma, no es descubrir qué acontece, sino enseñarles a los hombres cómo deben vivir. Y lo mismo cabe decir de la historia y la política. Muchos problemas (por ejemplo, el caso Dreyfus) no vale la pena resolverlos, y está dispuesto a dejarlos como cabos sueltos. De hecho, toda la teoría acerca de las «locuras» o «sugestiones epidémicas», en la que mezcla acontecimientos como las cruzadas y la fiebre holandesa por cultivar tulipanes, pone de manifiesto su deseo de considerar muchas actividades humanas como meras estampidas inexplicables y sin interés, como si se tratara de hormigas que corretean de aquí para allá. Está claro que Tolstói no podía tener paciencia con un escritor caótico, minucioso y divagador como Shakespeare. Su reacción es la de un viejo irritable que es importunado por un niño ruidoso. «¿Por qué sigues brincando arriba y abajo de esa manera? ¿Por qué no puedes permanecer quieto como yo?». En cierto sentido el anciano está en lo co-

rrecto, pero el problema es que el niño experimenta una sensación en los miembros que el viejo ya ha perdido. Y si el viejo sabe de la existencia de esta sensación, el efecto es meramente el de aumentar su irritación; volvería seniles a los niños si pudiera. Tolstói tal vez no sabe qué es exactamente lo que se pierde en Shakespeare, pero es consciente de que algo se pierde, y está decidido a que a los demás se los prive también de ello. Por naturaleza era imperioso y egoísta. Mucho después de alcanzar la madurez, aún golpeaba ocasionalmente a su sirviente en momentos de ira, y posteriormente, de acuerdo con su biógrafo inglés Derrick Leon, sentía «un frecuente deseo, ante la menor provocación, de abofetear las caras de aquellos con quienes no estaba de acuerdo». Uno no se libra por fuerza de ese tipo de temperamento por sufrir una conversión religiosa, y, de hecho, es obvio que la ilusión de haber vuelto a nacer puede dar lugar a que los vicios de nacimiento florezcan más libremente que nunca, aunque quizá de formas más sutiles. Tolstói era capaz de abjurar de la violencia física y de entender lo que implica, pero era incapaz de mostrarse tolerante o humilde, e incluso sin saber nada de sus otros escritos, podría deducirse su tendencia al acoso espiritual solamente con la lectura de este panfleto.

Sin embargo, Tolstói no solo está tratando de privar a otros de un placer que él no comparte. Hace eso, pero su disputa con Shakespeare va más allá. Es la disputa entre las actitudes religiosa y humanista ante la vida. Aquí vuelve uno al tema central de *El rey Lear*, que Tolstói no menciona pese a exponer la trama con cierto detalle.

Lear es una de las pocas obras de Shakespeare que sin lugar a dudas versan sobre algo. Como Tolstói se queja con justicia, se ha escrito mucha basura acerca de Shakespeare como filósofo, psicólogo, como un «gran pensador moral» y a saber qué más. Pero Shakespeare no era un pensador sistemático, sus reflexio-

nes más serias son pronunciadas irrelevante o indirectamente, y no sabemos hasta qué punto escribió con una «intención» o siquiera qué parte de la obra que se le atribuye la escribió en realidad él. En los sonetos nunca se refiere a las obras como parte de sus logros, aunque sí hace lo que parece ser una alusión medio avergonzada a su carrera como actor. Es perfectamente posible que considerara al menos la mitad de sus obras meras creaciones sin valor y que se preocupara muy poco por la intención o la verosimilitud siempre y cuando pudiera armar algo, usualmente con material plagiado, que pudiera más o menos sostenerse encima del escenario. Sin embargo, esta no es toda la historia. Para empezar, como Tolstói mismo señala, Shakespeare tiene el hábito de poner reflexiones generales innecesarias en boca de sus personajes. Esto es un error serio en un dramaturgo, pero no se ajusta a la imagen que presenta Tolstói de Shakespeare como un vulgar escritor mercenario sin opiniones propias y que solo quiere causar el máximo efecto con el menor esfuerzo. Es más, alrededor de una docena de sus obras, escritas en su mayoría después de 1600, sí tienen incuestionablemente un significado e incluso una moraleja. Giran en torno a un tema central que en algunos casos puede ser reducido a una sola palabra. Por ejemplo, *Macbeth* trata de la ambición; *Otelo*, de los celos, y *Timón de Atenas,* del dinero. El tema de *Lear* es la renuncia, y solo estando ciego a propósito es posible no entender lo que Shakespeare está diciendo.

Lear renuncia a su trono, pero espera que todo el mundo lo siga tratando como un rey. No ve que, si entrega el poder, otras personas se aprovecharán de su debilidad, ni tampoco que las que lo adulan más burdamente, por ejemplo, Regan y Goneril, son exactamente las que se volverán contra él. En el momento en que descubre que ya no consigue que la gente lo obedezca como antes, cae en un estado de furia que Tolstói describe co-

mo «extraña y antinatural», pero que de hecho casa a la perfección con el personaje. En su locura y desesperación, atraviesa por dos estados de ánimo que de nuevo son bastante naturales en sus circunstancias, aunque es probable que en uno de ellos esté siendo utilizado por Shakespeare como portavoz de sus opiniones. Uno es el estado de indignación durante el que Lear se arrepiente de haber sido rey y se percata por primera vez de la podredumbre de la justicia formal y de la moralidad vulgar. El otro es un estado de ira impotente en el que inflige venganzas imaginarias sobre los que lo han ofendido. «¡Hacer que mil con lanzas al rojo cayeran sobre ellos![46]», y:

> *Delicada estratagema fuera herrar*
> *una tropa de caballos con fieltro, haré la prueba*;
> *y cuando me haya aproximado a estos yernos*
> *entonces ¡matar, matar, matar, matar, matar!*[47]

Solo al final se da cuenta, como un hombre cuerdo, de que el poder, la venganza y la victoria no valen la pena:

> *¡No, no, no, no! Vamos, vayamos a prisión…*
> […] *y nos gastaremos*
> *en una prisión emparedada, manadas y sectas de grandes*
> *que suben y bajan con la luna*[48].

Sin embargo, cuando realiza este descubrimiento es demasiado tarde, puesto que su muerte y la de Cordelia ya están decididas. Esa es la historia, y reconociendo cierta torpeza en la narración, es una muy buena historia.

Pero ¿no es también curiosamente similar a la historia del propio Tolstói? Hay un parecido general que difícilmente se

puede pasar por alto, ya que el suceso más impresionante de la vida de Tolstói, como en la de Lear, fue una enorme y gratuita renuncia. En la vejez renunció a sus bienes, a su título nobiliario y a sus derechos de autor, e intentó —una tentativa sincera, pero no exitosa— escapar de su posición privilegiada y vivir la vida de un campesino. Con todo, el parecido más profundo radica en el hecho de que Tolstói, como Lear, actuó por motivos erróneos y no obtuvo los resultados que esperaba. Según el escritor ruso, la meta de todo ser humano es la felicidad, y esta solo puede alcanzarse cumpliendo la voluntad de Dios. Pero cumplir la voluntad de Dios significa desprenderse de todo placer y ambición terrenales y vivir solo para los otros. En última instancia, por tanto, Tolstói renunció al mundo con la esperanza de que ello le permitiera ser más feliz. Pero si hay alguna certeza sobre sus últimos años, es que no fue feliz. Al contrario, fue empujado al borde de la locura por el comportamiento de la gente que lo rodeaba, que lo perseguía precisamente a causa de su renuncia. Como Lear, Tolstói no era humilde ni un buen juez del carácter. En ocasiones se sentía inclinado a volver a las actitudes de un aristócrata a pesar de su blusa de campesino, e incluso tuvo dos hijos en los que creyó y que finalmente se volvieron contra él (aunque, desde luego, de una manera menos sensacional que Regan y Goneril). Su exagerada repugnancia por la sexualidad era también claramente similar a la de Lear. El comentario de Tolstói según el cual el matrimonio es «esclavitud, saciedad, repulsión» y significa tener que aguantar al lado «la fealdad, la suciedad, el mal olor y las llagas», lo iguala el célebre arrebato de Lear:

> *Hasta la cintura heredan los dioses*
> *debajo, todos los demonios*;
> *infierno, oscuridad, el pozo sulfuroso*

quemaduras, escaldaduras, hedor, consunción, etc., etc[49].

Además, aunque Tolstói no podía preverlo cuando escribió su ensayo sobre Shakespeare, incluso el modo en que finalizó su vida —la huida repentina y sin planear por los campos, acompañado solo por una hija fiel, y la muerte en un villorrio extraño— parece tener ciertas reminiscencias fantasmales de *Lear*.

Por supuesto, uno no puede concluir que Tolstói fuese consciente de esta similitud, o que la hubiera admitido si le hubiese sido señalada. Pero su actitud hacia la obra debió de verse influida por su temática. Renunciar al poder, regalar tus tierras, era un tema acerca del cual tenía razones para albergar profundos sentimientos. Probablemente, por lo tanto, debió de sentirse más disgustado y perturbado por la moraleja que Shakespeare extrae de lo que se hubiera sentido en el caso de alguna otra obra —*Macbeth*, por ejemplo— que no afectara tanto a su vida personal. Pero ¿cuál es exactamente la moraleja de *Lear*? Evidentemente, hay dos en la historia, una explícita y la otra implícita.

Shakespeare empieza por asumir que despojarse del poder es una invitación a ser atacado. Esto no significa que todo el mundo se vaya a volver contra ti (Kent y el bufón permanecen junto a Lear de principio a fin), pero sí que muy probablemente alguien lo hará. Si arrojas tus armas, alguna persona menos escrupulosa las recogerá. Si pones la otra mejilla, recibirás un golpe más fuerte que el que te propinaron la primera vez. Es algo que no siempre sucede, pero es de esperar y no debes quejarte si acontece. El segundo golpe es, por así decirlo, parte del acto de poner la otra mejilla. Así pues, en primer lugar está la moraleja vulgar, de sentido común, que expone el bufón: «No renuncies al poder, no cedas tus tierras». Pero hay una segunda moraleja.

Shakespeare nunca la enuncia con tantas palabras, y no importa demasiado si era consciente o no de ella. Está contenida en la historia, que, después de todo, él creó o alteró para sus propósitos. Es esta: «Regala tus tierras si quieres, pero no esperes alcanzar la felicidad haciéndolo. Probablemente no la obtendrás. Si vives para los demás, debes hacer justamente eso, no servirte de ello como una vía indirecta para obtener ventajas para ti mismo».

Por supuesto, a Tolstói no le podía agradar ninguna de estas conclusiones. La primera expresa el egoísmo primario y ramplón del que sin duda trataba de escapar. La otra está en conflicto con su deseo de comerse su pastel y conservarlo, es decir, de destruir su propio egoísmo y, al hacerlo, ganarse la vida eterna. Por supuesto, *Lear* no es un sermón a favor del altruismo, sino que simplemente señala las consecuencias de practicar la abnegación por motivos egoístas. Shakespeare era un hombre de notable mundanidad, y si se le hubiera forzado a elegir un bando en su propia obra, probablemente habría optado por el bufón. Aun así, al menos fue capaz de ver la cuestión en su conjunto y de tratarla dándole forma de tragedia. El vicio es castigado, pero la virtud no es recompensada. La moralidad de las tragedias tardías de Shakespeare no es religiosa en el sentido corriente, y ciertamente no es cristiana. Solo dos de ellas, *Hamlet* y *Otelo*, transcurren supuestamente en la era cristiana, e incluso en estas, aparte de las bufonadas del fantasma en *Hamlet,* no hay rastro de algún «otro mundo» en el que todo habrá de ser rectificado. Todas estas tragedias comienzan con el supuesto humanista de que la vida, si bien llena de tristeza, vale la pena ser vivida, y de que el hombre es un animal noble, creencia que en su vejez Tolstói no compartía.

Tolstói no era un santo, pero se esforzó mucho por tratar de serlo, y las pautas que aplicaba a la literatura no eran terrenales.

Es importante entender que la diferencia entre un santo y un ser humano corriente es de esencia y no de grado. Esto es, uno no debe ser considerado una forma imperfecta del otro. El santo, o al menos el tipo de santo de Tolstói, no trata de mejorar la vida terrena, trata de ponerle fin y sustituirla por algo diferente. Una expresión obvia de esto es la afirmación de que el celibato es «superior» al matrimonio. Si al menos, afirma en efecto Tolstói, dejáramos de reproducirnos, de pelear, de esforzarnos y de disfrutar, si pudiéramos despojarnos no solo de nuestros pecados sino de todo lo demás que nos ata a la superficie de la Tierra —incluido el amor, en el sentido usual de darle más importancia a un ser humano que a otro—, entonces el doloroso proceso terminaría y sería reemplazado por el reino de los cielos. Pero un ser humano normal no quiere el reino de los cielos; quiere que la vida en la Tierra continúe, y no solo porque sea «débil» o «pecador» o ansíe pasar «un buen rato». La mayor parte de la gente obtiene una cantidad suficiente de diversión en su vida, pero, al hacer balance, resulta que la vida es sufrimiento, y solo los muy jóvenes o los profundamente estúpidos se imaginan que es de otra manera. En última instancia, es la actitud cristiana la que es hedonista e interesada, puesto que la meta es siempre huir de la dolorosa lucha de la vida terrena y hallar la paz eterna en una especie de cielo o Nirvana. La actitud humanista es que la lucha debe continuar y que la muerte es el precio de la vida. «Los hombres deben soportar su ir allá, al igual que su venir aquí. La madurez lo es todo», lo cual es un sentimiento no cristiano. A menudo hay una aparente tregua entre el humanista y el creyente religioso, pero de hecho sus actitudes no pueden reconciliarse; uno debe escoger entre este mundo y el otro, y la inmensa mayoría de los seres humanos, si entendieran el asunto, elegirían este. Optan por eso a seguir trabajando, repro-

duciéndose y muriendo en lugar de invalidar sus facultades con la esperanza de obtener una nueva existencia en otra parte.

No sabemos mucho de las creencias religiosas de Shakespeare, y a partir de sus textos sería difícil demostrar que tuviera alguna. En cualquier caso, no fue un santo ni quiso serlo; era un ser humano, y en algunos sentidos uno no muy bueno. Está claro, por ejemplo, que buscaba el favor de los ricos y poderosos y que era capaz de adularlos de la forma más servil. También era notablemente cauteloso, por no decir cobarde, en su modo de emitir opiniones impopulares; casi nunca pone una observación subversiva o escéptica en boca de un personaje susceptible de ser identificado con él. En todas sus obras, las figuras que tienen una visión más crítica de la sociedad, la gente que no se deja engañar por falacias aceptadas, son bufones, villanos, lunáticos o personas que fingen locura o están en un estado de violenta histeria. *Lear* es una obra en la que esta tendencia es particularmente marcada. Contiene mucha crítica social enmascarada —un aspecto que Tolstói no ve—, pero toda ella es puesta en boca del bufón, de Edgar cuando finge estar loco o de Lear en sus arranques de enajenación mental. En sus momentos de cordura, Lear apenas hace una observación inteligente. Y, sin embargo, el hecho mismo de que Shakespeare tuviera que usar esos subterfugios muestra la amplitud y el alcance de su pensamiento. Realizaba comentarios sobre casi todo siempre que podía, aunque se pusiera una serie de máscaras para hacerlo. Si uno ha leído una sola vez a Shakespeare con atención, es difícil que pase un día sin citarlo, puesto que no hay muchos temas de importancia que no haya tratado o al menos mencionado en una u otra parte, a su manera asistemática pero iluminadora. Incluso las irrelevancias que llenan cada una de sus obras —los juegos de palabras y las adivinanzas, las listas de nombres, «crónicas periodísticas» como la conversación de los

cargadores en *Enrique IV*, los chistes vulgares, los fragmentos rescatados de baladas olvidadas— son simplemente fruto de una vitalidad excesiva. Shakespeare no era un filósofo ni un científico, pero tenía curiosidad: amaba la superficie de la Tierra y el proceso de la vida; lo cual, hay que repetirlo, no es lo mismo que querer pasárselo bien y seguir vivo el mayor tiempo posible. Por supuesto, no es por la calidad de su pensamiento que Shakespeare ha sobrevivido, e incluso puede ser que no fuera recordado como dramaturgo si no hubiera sido poeta. El vínculo más fuerte que nos une a él es el lenguaje. Hasta qué punto Shakespeare mismo estaba profundamente fascinado por la música de las palabras es algo que probablemente puede deducirse de los parlamentos de Pistol. Lo que Pistol dice carece en buena medida de sentido, pero, si se consideran por separado, son versos retóricos magníficos. Evidentemente, de la cabeza de Shakespeare salían constantemente frases sonoras pero absurdas («Desbórdense inundaciones, aúllen enemigos por comida[50]», etcétera), y para darles cabida en sus obras debía crear algún personaje medio loco que las pronunciara. La lengua materna de Tolstói no era el inglés, y no puede culpársele por no conmoverse con la poesía de Shakespeare ni, acaso, por negarse a creer que la habilidad de Shakespeare con las palabras era algo extraordinario. Pero también habría rechazado por completo la idea de valorar la poesía por su textura, de valorarla, por así decirlo, como una especie de música. Si de algún modo hubiera sido posible demostrarle a Tolstói que toda su explicación sobre la fama de Shakespeare es errónea, que en el mundo anglófono, al menos, la popularidad de Shakespeare es auténtica, que su simple habilidad para poner una sílaba al lado de otra ha procurado un profundo placer a generación tras generación de anglohablantes, todo eso tampoco hubiera contado como un mérito para Shakespeare. Al contrario, sería simplemente una

prueba más de la naturaleza irreligiosa y terrenal de Shakespeare y sus admiradores. Tolstói hubiera dicho que se debe juzgar a la poesía por su significado, y que los sonidos seductores solo causan que los significados falsos pasen desapercibidos. En todos los ámbitos la cuestión es la misma —este mundo contra el otro—, y ciertamente la musicalidad de las palabras es algo que pertenece a este mundo.

Una suerte de duda ha rodeado siempre a la figura de Tolstói, como en el caso de Gandhi. No era un hipócrita vulgar, como afirmaba cierta gente, y probablemente se habría impuesto sacrificios aún mayores si la gente que lo rodeaba, especialmente su esposa, no hubiera interferido a cada paso. Pero, por otra parte, es peligroso tomar a hombres como Tolstói según la valoración que de ellos hacen sus discípulos. Existe siempre la posibilidad —la probabilidad, de hecho— de que no hayan hecho más que reemplazar una forma de egoísmo por otra. Tolstói renunció a la riqueza, a la fama y al privilegio, abjuró de la violencia en todas sus formas y estaba dispuesto a sufrir por ello, pero no es fácil creer que abjurara del principio de coerción, o al menos del deseo de coercer a otros. Hay familias en las que el padre le dirá a su hijo: «Te saldrá un moretón si vuelves a hacer eso», mientras que la madre, con los ojos bañados en lágrimas, tomará al niño en sus brazos y murmurará amorosamente: «Cariño, ¿crees que está bien hacerle eso a mamá?». ¿Defendería alguien que el segundo método es menos tiránico que el primero? La distinción que realmente cuenta no es entre violencia y no violencia, sino entre tener o no tener ansias de poder. Hay gente que está convencida de la maldad tanto de los ejércitos como de las fuerzas policiales, pero que, sin embargo, mantiene un punto de vista mucho más intolerante e inquisitorial que la gente normal que considera necesario usar la violencia en ciertas circunstancias. No le dirán a alguien: «Haz esto, lo otro y lo

de más allá o irás a prisión», pero, si pueden, irrumpirán en su cerebro y le dictarán sus pensamientos hasta el más mínimo detalle. Credos como el pacifismo y el anarquismo, que a primera vista parecen implicar una completa renuncia al poder, en realidad alientan este hábito mental. Si has abrazado un credo que parece libre de las inmundicias habituales de la política —un credo del cual tú mismo no puedes esperar extraer ninguna ventaja material—, ¿prueba eso que estás en lo correcto? Y cuanto más estés en lo correcto, más natural será que todos los demás sean acosados para pensar igual.

Si hemos de dar crédito a lo que dice en su panfleto, Tolstói nunca fue capaz de ver mérito alguno en Shakespeare y se asombró siempre de que escritores como Turguénev, Fet y otros pensaran de modo distinto. Podemos estar seguros de que en su etapa más mundana la conclusión de Tolstói habría sido: «A ustedes les gusta Shakespeare, y a mí no. Dejémoslo en eso». Más tarde, cuando su percepción de que de todo hay en la viña del Señor lo abandonó, comenzó a ver los escritos de Shakespeare como algo peligroso para él. Cuanto más placer obtuviera la gente de Shakespeare, menos caso le harían a Tolstói. Por tanto, a nadie debía permitírsele disfrutar el autor inglés, como a nadie debe permitírsele beber alcohol o fumar tabaco. Bien es verdad que Tolstói no iba a impedírselo por la fuerza —no exigía que la policía decomisara todos los ejemplares de sus obras completas—, pero sí que iba a ponerlo como un trapo en cuanto pudiera. Trataría de allanar la mente de cada amante de Shakespeare y aniquilar su disfrute por todos los medios que se le ocurrieran, incluidos, como mostré en mi resumen de su panfleto, argumentos que son contradictorios o incluso de dudosa honestidad.

Pero, para ir concluyendo, lo más notable es cuán poco importa todo ello. Como dije antes, no se puede responder al pan-

fleto de Tolstói, al menos en sus puntos principales. No hay argumento mediante el cual uno pueda defender un poema. Se defiende a sí mismo sobreviviendo o es indefendible, y si esta prueba es válida, creo que el veredicto en el caso de Shakespeare debe ser que es inocente. Como todo escritor, Shakespeare será olvidado tarde o temprano, pero es improbable que jamás caiga sobre él una acusación más dura. Tolstói fue tal vez el hombre de letras más admirado de su época, y ciertamente no su panfletista menos hábil. Dirigió todos sus poderes de denuncia contra Shakespeare, como todos los cañones de un navío de guerra rugiendo simultáneamente. ¿Y con qué resultado? Cuarenta años después, Shakespeare sigue ahí, completamente incólume, y del intento de demolerlo nada queda excepto las páginas amarillentas de un panfleto que casi nadie ha leído, y que sería olvidado si Tolstói no fuera el autor de *Guerra y paz* y de *Anna Karénina*.

Notas

[1] Gerald Gould, por entonces influyente reseñador en el *Observer. (N. de la T.)*. <<

[2] Se trata de una novelista imaginaria a la que Orwell ya recurrió en términos semejantes en *Keep the Aspidistra Flying* (1936) [*¡Venciste, Rosemary!*], la tercera novela de Orwell; en ella, en una biblioteca se da el siguiente diálogo entre un usuario y el bibliotecario:

«—¿Algo moderno? ¿Algo de Barbara Bedworthy, por ejemplo? ¿Ha leído usted *Casi una virgen*?

»—Oh, no. Es demasiado profunda. No soporto los libros profundos. Pero busco algo… pues ya sabe usted, algo moderno de veras. Problemas sexuales, divorcios y todo eso. Ya sabe usted». *(N. de la T.)*. <<

[3] Dickens convirtió a la señorita Mowcher en una especie de heroína porque la verdadera mujer a quien había caricaturizado leyó los primeros capítulos y se ofendió mucho. La intención inicial de Dickens era que desempeñara el papel de malvada. Pero cualquier acto por parte de un personaje semejante habría parecido una incongruencia. *(N. del A.)*. <<

[4] En una carta dirigida al menor de sus hijos (en 1868): «Recordarás que en casa nunca se te ha atosigado con la observancia o los simples formalismos religiosos. Siempre he procurado no cansar a mis hijos con esas cosas antes de que tuviesen edad de formarse sus propias opiniones al respecto. Precisamente por eso te será más fácil entender que intente convencerte

ahora de la verdad y la belleza de la religión cristiana, tal como la enseñó el propio Jesucristo, y de la imposibilidad de equivocarse mucho si la respetas de corazón y con humildad […] No abandones nunca la sana costumbre de rezar tus oraciones por la noche y por la mañana. Yo nunca he dejado de hacerlo, y sé el consuelo que procura». *(N. del A.)*. <<

[5] sto no es del todo correcto. Quienes han escrito esos relatos son, efectivamente, «Frank Richards» y «Martin Clifford», ¡que son la misma persona! Véanse los artículos publicados en *Horizon*, en mayo de 1940, y en *Summer Pie,* en el verano de 1944. *(N. del A.)*. <<

[6] Respectivamente, «Vete a donde pican las gallinas», «Qué caramba», «Mamón del tres al cuarto». *(N. del T.)*. <<

[7] Los tres primeros: «broma», «pistonudo», «atolondrado», respectivamente; el cuarto ejemplo es una coloquialización ortográficamente incorrecta del término «business», «negocio» o «asunto»; «frabjous» es una acuñación de Lewis Carroll a partir de «fair» y «joyous», en la línea del conocido «supercalifragilístico». En cuanto a «don't» por «doesn't», se trata de un mero error gramatical. *(N. del T.)*. <<

[8] Existen varios semanarios semejantes para chicas. *Schoolgirl* es el que acompaña a *Magnet*. Los relatos son de «Hilda Richards» y los personajes hasta cierto punto son intercambiables. Bessie Bunter, la hermana de Billy Bunter, aparece en el *Schoolgirl. (N. del A.)*. <<

[9] «Gonna get my gas-mask, join the A.R.P., / 'Cos I'm wise to all those bombs you drop on me. / Gonna dig myself a trench / Inside the garden fence; / Gonna seal my windows up with tin / So that the tear gas can't get in; / Gonna park my cannon right outside the kerb / With a note to Adolf Hitler: 'Don't disturb!' / And if I never fall in Nazi hands / That's soon enough for me / Gonna get my gasmask, join the A.R.P.». <<

[10] Este ensayo fue escrito meses antes de que estallara la guerra. Hasta finales de septiembre de 1939 no apareció mención de la guerra en ninguno de los dos semanarios. *(N. del A.)*. <<

[11] «With rue my heart is laden / For golden friends I had, / For many a rose-lipt maiden / And many a lightfoot lad. / By brooks too broad for leaping / The lightfoot boys are laid; / The rose-lipt girls are sleeping / In fields where roses fade». <<

[12] «The sun burns on the half-mown hill, / By now the blood is dried; / And Maurice amongst the hay lays still / And my knife is in his side». <<

[13] «They hang us now in Shrewsbury jail: / The whistles blow forlorn, / And trains all night groan on the rail / To men that die at morn». <<

[14] «The diamond drops adorning / Thy low mound on the lea, / Those are the tears of morning, / That wees, but not for thee». <<

[15] Publicado en 1932. *(N. del A.)*. <<

[16] «We are nothing. / We have fallen / Into the dark and shall be destroyed. / Think though, that in this darkness / We hold the secret hub of an idea / Whose living sunlit wheel revolves in future years outside». (Stephen Spender, *Proceso a un juez*). <<

[17] «Tomorrow for the young, the poets exploding like bombs, / The walks by the lake, the weeks of perfect communion; / Tomorrow the bicycle races / Through the suburbs on summer evenings. But today the struggle. // Today the deliberate increase in the chances of death, / The conscious acceptance of guilt in the necessary murder; / Today the expending of powers / On the flat ephemeral pamphlet and the boring meeting». <<

[18] Job, XIII: 15. *(N. del T.)*. <<

[19] «I've lost Britain, I've lost Gaul, / I've lost Rome, and worst of fall, / I've lost Lalage!». <<

[20] «And right action is freedom / From past and future also. / For most of us, this is the aim / Never here to be realised; / Who are only undefeated / Because we have gone on trying; / We, content at the last / If our temporal reversion nourish / (Not too far from the yew-tree) / The life of significant soil». Traducción de José Antonio Pacheco, en: T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, Fondo de Cultura Económica, México D.C., 1989, *(N del T.)*. <<

[21] «Daffodil bulbs instead of balls / Stared from the sockets of the eyes! / He knew that thought clings round dead limbs / Tightening its lusts and luxuries. /[…]/ He knew the anguish of the marrow / The argue of the skeleton; / No contact possible to flesh / Allayed the fever of the bone». Traducción de José María Valverde, en: *Poesías reunidas, 1909-1962*, Alianza, Madrid, 1978. *(N del T.)*. <<

[22] «I have seen them riding seaward on the waves / Combing the white hair of the waves blown back / When the wind blows the water white and black. // We have lingered in the chambers of the sea / By sea-girls wreathed with seaweed red and brown / Till human voices wake us, and we drown». Traducción de Felipe Benítez Reyes, en: T. S. Eliot, *Prufrock y otras observaciones*, Pre-Textos, Madrid, Buenos Aires, Valencia, 2000. *(N. del T.)*. <<

[23] «[…] every attempt / Is a wholly new start, and a different kind of failure / Because one has only learnt to get the better of words / For the thing one no longer has to say, or the way in which / One is no longer disposed to say it. And so each venture / Is a new beginning, a raid on the inarticulate / With shabby equipment always deteriorating / In the general mess of imprecision of feeling, / Undisciplined squads of emotion».

Traducción de José Emilio Pacheco, en: T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1989. *(N. del T.)*. <<

[24] «The rest / is prayer, observance, discipline, thought and action». Traducción de José Emilio Pacheco, en: T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos, op. cit. (N. del T.)*. <<

[25] «[…] the intolerable wrestle / With words and meanings. The poetry does not matter». Traducción de José Emilio Pacheco, en: T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos, op. cit. (N. del T.)*. <<

[26] Reseña de V. K. Narayana Menon, *The Development of William Butler Yeats*, Edimburgo, Oliver and Boyd, 1942. *(N. del E.)*. <<

[27] «Grant me an old man's Frenzy, / My self must I remake / Till I am Timon and Lear / Or that William Blake / Who beat upon the wall / Till Truth obeyed his call». <<

[28] Frase tomada de *Ulises*, con la que James Joyce caracteriza los volúmenes publicados por editoriales afines al Renacimiento irlandés, a las que satiriza como «Druiddrum Press» ('Editorial druidrosa'). Se cita la traducción de José María Valverde, Barcelona, Debolsillo, 2021, p. 602. *(N. del E.)*. <<

[29] «How many centuries spent / The sedentary soul / In toils of measurement / Beyond eagle or mole, / Beyond hearing or seeing, / Or Archimedes' guess, / To raise into being / That loveliness?». <<

[30] «Once when midnight smote the air / Eunuchs ran through Hell and met / On every crowded street to stare / Upon great Juan riding by; / Even like these to rail and sweat, / Staring upon his sinewy thigh». <<

[31] Ezra Pound apoyó a Mussolini desde los años veinte, pasó la Segunda Guerra Mundial en Italia y, a partir de 1941, participó en programas radiofónicos en apoyo del fascismo emitidos

desde Roma. A ello se refiere Orwell en cuanto al camino que Yeats no necesariamente habría tomado. Sobre el destino de Pound y otros colaboracionistas, véase más adelante: «En defensa de P. G. Wodehouse». *(N. del E.)*. <<

[32] «The stream of the world has changed its course, / And with the stream my thoughts have run / Into some cloudy thunderous spring / That is its mountain source— / Aye, to some frenzy of the mind, / For all that we have done's undone, / Our speculation but as the wind». Orwell cita de memoria una versión ligeramente distinta de los últimos tres versos: «Ay, to a frenzy of the mind, / That all that we have done's undone, / Our speculation but as the wind». La diferencia no afecta la traducción. *(N. del E.)*. <<

[33] «Poor little Willy is crying so sore, / A sad little boy is he, / For he's broken his little sister's neck / And he'll have no jam for tea». <<

[34] «Once, a happy child, I carolled, / On green lawns the whole day through, / Not unpleasingly apparelled / In a tightish suit of blue…». <<

[35] «O Africa, mysterious land, / Surrounded by a lot of sand, / And full of grass and trees… / Far land of Ophir, mined for gold / By lordly Solomon of old, / Who, saling northward to Perim, / Took all the gold away with him / And left a lot of holes, etc.». <<

[36] «But the very day that they were mated / Maud's brother Bob was intoxicated». <<

[37] «Your Callipyge's injured behind, / Bloudie Jack, / Your de Medici's injured before, / And your Anadyomene's injured in so many / Places, I think there's a score, / If not more, / Of her fingers and toes on the floor». Estos versos hacen referencia a diferentes representaciones de Venus (o Afrodita): la Calipigia,

literalmente de «bellas nalgas»; la de Médici, que aparece cubriéndose los senos, y la Anadiómena, la Venus saliendo del mar. *(N. de la T.)*. <<

[38] eferencia a unos versos de las *Odas* de Horacio: «cabalga, ciñéndole, a la grupa / de su corcel veloz, la negra cuita». Traducción de Bonifacio Chamorro, en: *Odas. Epodos*, Espasa Calpe, Madrid, 1980. *(N. de la T.)*. <<

[39] «Thou, who when fears attack, / Bidst them avaunt, and Black / Care, at the horseman's back / Perching, unseatest; / Sweet when the morn is grey, / Sweet when they've cleared away / Lunch, and at close of day / Possibly sweetest!». <<

[40] Harry W. Flannery, *Assignment to Berlin*, Michael Joseph, 1942. *(N. del A.)*. <<

[41] John Hayward, P. G. Wodehouse, en: *The Saturday Book*, 1942. Creo que es el único «ensayo crítico extenso» que existe sobre Wodehouse. *(N. del A.)*. <<

[42] «Come where the booze is cheaper, / Come where the pots hold more, / Come where the boss is a bit of a sport, / Come to the pub next door!». <<

[43] «Two lovely black eyes - / Oh, what a surprise! / Only for calling another man wrong, / Two lovely black eyes!». <<

[44] Yevgueni Zamiatin, *Nosotros*, Salamandra, Barcelona, 2023. Traducción de Marta Rebón. *(N. del E.)*. <<

[45] *Shakespeare and the Drama*. Escrito alrededor de 1903 como introducción para otro panfleto, *Shakespeare and the Working Classes,* de Ernest Crosby. *(N. del A.)*. <<

[46] «To have a thousand with red burning spits Come hissing in upon 'em!». <<

[47] «It were a delicate stratagem to shoe / A troop of horse with felt: I'll put't in proof; / And when I have stol'n upon these sons-in-law, / Then kill, kill, kill, kill, kill!». <<

[48] «No, no, no, no! Come, let's away to prison… / […] and we'll wear out… / In a wall'd prison, packs and sects of great ones / That ebb and flow by the moon». <<

[49] «But to the girdle do the gods inherit, / Beneath is all the fiends'; / There's hell, there's darkness, there's sulphurous pit, / Burning, scalding, stench, consumption…». <<

[50] «Let floods o'erswell, and fiends for food howl on». <<

ÍNDICE

Tiempos críticos	2
Prólogo	7
En defensa de la novela	14
Recuerdos de un librero	24
Charles Dickens	32
Semanarios juveniles	98
En el vientre de la ballena	136
Reseña de «Mein Kampf»	190
Los límites del arte y la propaganda	194
El arte de Donald McGill	200
Rudyard Kipling	216
T. S. Eliot «Poetry»	218
Entrevista imaginaria: George Orwell y Jonathan Swift	227
Falta de dinero: una semblanza de George Gissing	236
La literatura y la izquierda	240
W. B. Yeats	244
El privilegio del fuero	252
¿Son demasiado caros los libros?	265
Tobias Smollett, el mejor novelista de Escocia	270
Divertido, pero no vulgar	276
En defensa de P. G. Wodehouse	284

Libros malos buenos 303
Libros frente a cigarrillos 308
La libertad y la felicidad 315
Confesiones de un crítico literario 321
El precio de las letras 326
Lear, Tolstói y el bufón 330
Notas 353